

مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن

ماجدة محمود

مقاربات
تطبيقية في الأدب المقارن

ماجدة محمود

طبقا لقوانين الملكية الفكرية

فهرس

الحب السماوي

بين مي زيادة وجبران خليل جبران

إذا كان يحق لتراثنا العربي أن يفخر بأنه أنجب شـعرا يتناول قصص الحب العذري ("قيس وليلى" "جميـل بثينـة" "قيس ولبنى") فإننا اليوم نعايش امتداد هذه الظاهرة في أدبنـا الحديث بفضل الحب السماوي الذي بزغت أنواره بين قلبـي الأديبين مي زيادة وجبران خليل جبران، رغم أنهما لم يلتقيا أبدا، فقد كانت الرسائل المتبادلة بين القاهرة حيث تقيم (مي) ونيويورك حيث يقيم (جبران) هي وثيقة هذا الحب الفريد!

ولكن مع الأسف ضاعت معظم رسـائل المـرأة فـي الثلاثينيات وبقيت رسائل الرجل (كما ضاعت في السـتينيات رسائل غادة السمان وبقيت رسائل غسان كنفاني) رغـم أن (جبران) كان يعيش في أمريكا، حيث تتم العناية بكـل مـا يتركه الأديب، وفعلا هذا ما حصل إثـر وفـاة جبـران، إذ حافظت سكرتيرته وأخته علـى أعمالـه الأدبيـة والفنيـة وأشيائه!!

هنا لابد أن نتساءل: هل المرأة أكثر حرصا على رسائل حبها من الرجل؟ أم أن ميراث جبران قد تعـرض لعمليـة سطو إثر وفاته، كي لا نظلم جبران؟

نعتقد أن التساؤل الأول يخفي تعصبا نسويا يهاجم وفاء الرجل، لذلك نميل إلى التساؤل الثاني، فقد ذكر مخائيل نعيمة في كتابه عن حياة جبران أنه رأى تلك الرسائل لديه، لهـذا من الأرجح أن تكون تلك الرسائل قد سرقت من قبل امـرأة لبنانية أرادت أن تكون حبيبة جبران الوحيدة.

مهما تكن الإجابة فإن النتيجة واحدة، وهي غياب صوت المرأة في هذا الحب! كما غاب صوتها في الحـب العـذري الذي خلّده لنا الشعراء! وقد آلمني أن يضيع صوت المرأة في هذا العصر كما ضاع في الماضي، مما حفّزني على تقـديم معاناة المرأة عبر تخيل صوتها وتقديمها في إطار روائـي! خاصة أن مي لم تكن إنسانة عادية، فقد امتزجت في ملامح شخصيتها الريادة الأدبية بالريادة الاجتماعية في بداية القرن العشرين، لهذا كانت أولى خطواتها في هـذا المجـال هـي الإقبال على التعليم والتفرغ للكتابة، وقد دفعها حبهـا للغـة العربية أن تفتح بيتها، بتشجيع من والديها، لرجـال الأدب،

فكانت تحاورهم وتستمع إلى إبداعاتهم في صـالونها الـذي كانت تعقده كل يوم ثلاثاء، مما أثر إيجابيـا علـى عملهـا الصحفي والأدبي، فقد عملـت مـع أبيهـا فـي صـحيفته "المحروسة" التي افتتحها في القاهرة، كل ذلك في زمـن لـم تكن المرأة العربية تجرؤ على الخروج من المنـزل وحدها.

لم تحاول مي الخروج من الأغلال الخارجية التي تقيـد المرأة فقط، بل وجدناها تحاول الخروج من أغلال الـذات، فكانت رائدة في محاولة التعبير عن أعماقهـا عبـر الأدب (الرسائل، المقالة، الخاطرة الوجدانية التي وجدناها في كتبها) أي عبر أجناس أدبية تظهر صوت (الأنا)صريحا واضـحا، وبذلك استطعنا أن نعايش أعماقها بكل ما يعتلج فيهـا مـن عواطف وأحلام وصراعات، إذ من المعـروف أن الكاتبـة العربية لم تجرؤ على الخوض في هذا المجال إلا بعد (مي) بأكثر من خمسين سنة، وهي، غالبا، حين تريد أن تعبر عن ذاتها تتخذ قناع الشخصية الروائية (وهذا ما فعلتـه الأديبـة غادة السمان في روايتها "الرواية المستحيلة فسيفساء دمشقية" (١٩٩٧) والتي إلى الآن لم تصدر الجزء الثـاني المتعلـق بمرحلة الشباب، وتوقفت عند مرحلة الطفولة والمراهقة!!)

هنا يجدر بنا أن نوضح أن (مي) لم تكـن فـي بدايـة علاقتها بجبران امرأة منطلقة في التعبير عـن ذاتهـا، فقـد اكتفت في البداية بالعلاقة الفكرية، بل دعت جبران للالتـزام بحدودها، فاتسمت لغتها بالحذر، وتحصنت باللهجة الرسـمية في الخطاب، فأخفت مشاعرها بألف قناع، حتى وجدنا جبران يتساءل مستغربا شدة ترددها وحـذرها: "أ هـو الخجـل أم الكبرياء أم الاصطلاحات الاجتماعية؟" لعله كـان يقارنهـا بالمرأة التي التقى بها في الغرب، والتي تتمتع بحرية التعبير عن أعماقها! دون أن يغفل عن خصوصية المرأة الشـرقية وضغط القيود الاجتماعية عليها، مما تضطرها إلى الاحتماء بالخجل تارة وبالكبرياء تارة أخرى!

من المؤكد أن (مي) في البداية سـعت إلـى توظيـف المراسلة بينها وبين أديب مشـهور، فتجعلهـا عـاملا فـي تطورها الفكري والأدبي، ولم تتوقع أن تقع أسيرة كلماتـه، لكنها حين أحست أنها بدأت تحرك عواطفها وتمتع ذائقتهـا الفنية معا، بدأت بالتهرب منها!

هنا لا نستطيع أن نفصل بين مي الإنسانة والأديبة، فقد عشقت مي الأديبة كلماته ربما قبل المراسلة، وازدادت عشقا

لها بعدها، فانقلب العشق الفني إلى عاطفة متأججـة يأباهـا عقلها، لهذا ملأ التردد ذاتها، وشاعت لديها الصـرامة فـي محاسبة الذات ومحاسبة الطرف الآخر (المرسل) على كـل كلمة، لهذا وصفها جبران في إحدى الرسائل بـ(الموسوسة) التي لا تعرف سوى التردد، من هنا لن نستغرب تكرار هذه الأفكار والمواقف التي نستشفها من رسائل جبـران، فهـي محبة يعجبها الاستمرار مع جبران في مثل هذه المغـامرة، لكن سرعان ما يؤرقها صوت العقل الذي يـذكرها بـالواقع الاجتماعي الذي يعلي قيمة الأسرة والزواج في حياة المرأة، ولم يعتد مثل هذه علاقات الصـداقة والحـب بـين المـرأة والرجل دون رابط شرعي! كما يذكرها صوت العقل بوقـع الزمن الذي لا يرحم المرأة، فكانت تنقطـع عـن مراسـلته أشهرا طويلة، ثم تعود، ومع عودتها كانت تضطر لمعـاودة الحوار مع ذاتها لإقناعها بضرورة علاقتها مع جبران، مـن هنا كانت تتكرر المواقف لديها، مما يستوجب تكرار الأسئلة، لأن جبران كان معنيا بفهم تصرفاتها تلك، فتتكرر أسئلته عن أسباب قطيعتها، فتبدو لنا مدافعة عن وجهة نظرهـا بتـرداد

حججها نفسها، التي تزداد مع الأيام وجاهة وإقناعا! إذ تنطق باسم العقل والمجتمع معا!

لهذا كله انتظرت حوالي اثنتي عشـرة سـنة لتصـرح بعواطفها كتابة لجبران، ولتبين له أن الورق هو الذي منحها الجرأة، وأنه لو كان يشاركها العيش في بلدها لمـا جـرؤت على ذلك! لكن يبدو أن التصريح لـم يجلـب لهـا الراحـة المتوخاة، أو الأمل بعرض للزواج يأتيها من جبران! لـذلك تعود إلى ترددها وتهربها خاصة بعد أن غزا الشيب مفرقها! لكن عاطفتها القوية تلح عليها بالكتابة، يضـاف إلـى تلـك العاطفة حس إنساني مرهف بآلام الآخرين، لهذا كان قلقهـا على صحة جبران من أسباب عودتها للكتابة إليه!

لعل هذا التردد وتكرار حالات القلق والمعانـاة سـمة أساسية تسم علاقة المرأة المثقفة والأديبة التي تبحـث عـن علاقة طبيعية، تعيش فيها عواطفها وأمومتها! وعن علاقـة استثنائية تحلق روحها فيها بعيدا عن المألوف!

أعتقد أن روعة شخصية (مي) تجلت في كونها أنهـت صراعها الداخلي حين تأكدت في النهاية من مرض جبران،

فبدت لنا امرأة عاشقة وأما حانية، تسعى للوقوف إلى جانب جبران في محنته! فتحيطه بعواطف الحب والأمومة معاً!!

إن المتأمل في قصة الحب هذه، لابد أن تدهشه قدرة المرأة على الحب العطاء، فقد منحت رجلا لم تره أبدا كل حياتها، حتى أصبح هذا الحب مأساتها وعزاءها معاً! فقد أحبت جبران عبر كلماته، وأخلصت له، حتى إنها عاشت تستمد القوة منها سواء في حياة جبران أم بعد وفاته!

للوهلة الأولى تبدو لنا (مي) امرأة تعيش حياة منطلقة بالقياس إلى نساء عصرها الشرقيات، إذ استطاعت أن تجمع في صالونها أبرز أدباء عصرها (طه حسين، العقاد، الرافعي...) وذلك بفضل سماتها الشخصية (الثقافة واللباقة والروح المرحة والإخلاص والصدق) مما يدفعني إلى الاعتقاد بأنها أسهمت في تطوير الحركة الثقافية في تلك الفترة، خاصة أنها خلقت جوا تنافسيا بين الأدباء، فكل واحد منهم كان معنيا بكسب ودها، بل عاطفتها! لكنها رغم ذلك ظلت امرأة شرقية متحفظة في علاقتها مع الرجل، إلى درجة أن العقاد قال لها يوما: أنت تعيشين كراهبة في صومعة! فهي من الناحية الشعورية ظلت أمينة لعادات الشرق

وتقاليده، لهذا استطاعت أن تنال احتـرام مجتمعهـا رغـم اختلاطها بالرجال هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان ذلـك خير دليل على إخلاصها لجبران!!

لقد تجاوزت مي المألوف حين وجدت في كلماته مـلاذا عاطفيا لها، فسجنت حياتها فيها، فاختارت حبا أشبه بالخيـال على حياة عادية، فحرمت نفسها من دفء العائلة وضـحت بسببها بالأمومة التي هي حلم كل امرأة!

ولعل خير دليل على أهمية تلك الكلمات في حياة (مي) أنها عاشت متألقة في حياتها الاجتماعية والأدبية على وقـع رسائله، ولم تتدهور حياتها النفسية إلا بعـد وفـاة جبـران (١٩٣١) إذ عدت نفسها أرملته، فارتدت السواد عليه، ومما فاقم بؤسها وفاة أمها في إثره (١٩٣٢) لعلها في تلك الفتـرة بدأت تشعر بعدم الرضى عن نفسها، واكتشفت أن قرارهـا بعدم الزواج لم يكن صائبا! وبدأت تحاسب نفسها بقسوة، فقد أحست بمدى الظلم الذي ألحقته بحياتها حين تعلقت بكلمـات جبران، ووهبت شبابها لحب سماوي لا علاقة لـه بـالواقع وبطبيعة البشر!

لا يمكننا أن نحمل الكلمة المجنحة المسؤولية عن تدهور حالتها النفسية وإغراقها في الكآبة، لأننا نلغي إرادتهـا فـي استمرار تلك العلاقة، التي جلبت لها الفرح والألم معا! لكننا نستطيع أن نحمل أقاربها في مصر ثـم فـي لبنـان تلـك المسؤولية، إذ بدؤوا بإزعاجها منـذ وفـاة أبيهـا (١٩٣٠) فطالبوها بالإرث، بل وصل بهم الطمع حد مطالبتهم بنصف ثروتها التي كونتها مع أبيها! وحين رفضت زاد إزعـاجهم لها، حتى وصل شرهم حد تـدبير مكيـدة إدخالهـا مشـفى المجانين في لبنان! ولولا مساعدة أهل المروءة من الأدبـاء (أمين الريحاني) والشرفاء من أمثال أولاد الأمير عبد القـدر الجزائري وغيرهم من الصحفيين والمحامين لما خرجت من محنتها!!

المدهش أن (مي) حملت رسائل جبران معها، في كـل مكان رحلت إليه، ورافقتها في مأساتها في مشفى الأمـراض العقلية، وحين انتقلت منها إلى المشفى (ريفز) فـي بيـروت أطلعت عليها جارتها في الغرفة المجاورة، فقد شـكلت لهـا عزاء في مأساتها الرهيبة!

إننا أمام امرأة غير عادية أخلصت لحب رجل، يعـيش بعيدا عنها، ويعترف لها، في إحـدى رسـائله، أن حياتـه موزعة بين امرأتين، (امرأة الحلم وامـرأة الواقـع) فكـان نصيب (مي) دور الملهمة التي تحمل روح الشرق الذي يحلم بالعودة إليه دون أن يستطيع، فيرسللها تلك الكلمات المجنحة، الذي تعبر عن عواطفه لها، فتشدها إليه كلما حاولـت فـك أسرها! في حين كانت امرأة الواقع (ماري هاسكل) تقف إلى جانبه فتسانده ماديا ليكمل رحلته في عالم الفن، كما سـاندته معرفيا، حين كانت تصحح له نسخ كتبه التي كـان يكتبهـا بالإنكليزية! وتعترف ماري هاسكل أنه عرض عليها الزواج لكنها رفضت، ربما بسبب الفارق الكبير في السـن، وربمـا بسبب علاقاته النسائية المتعددة! المهم أن صداقتها بجبـران تستمر رغم زواجها، كما استمرت (مي) في حبها له رغـم عدم زواجه بها! فقد أسرتها كلماته المدهشة، كمـا أسـرتها صراحته، فقد وجدناه يكشف لها عيوب نفسه فهو يعيش فـي سجن طموحاته، يلاحقه إحساس أنه لم يقل شيئا خالداً بعـد، وأنه مؤرق بهاجس الإبداع الذي يحتاج تفرغا كليـا، لعلـه يستطيع أن يقول كلمته، وهكذا يوضح لها أنه يعـيش أسـير

مشروعاته الفنية والأدبية، وأن المرأة فـي حياتـه ملهمـة ورفيقة إبداع بعيدا عن الأطر المألوفة!

إذاً لو كانت مي امرأة عادية لرفضت تلك العلاقة التـي كانت عبءاً عليها!! هنا نتساءل: هل طغـت علـى (مـي) رهافة حس الأديبة، فعاشت مخلصـة لكلمـة فـي حياتهـا الشخصية وفي حياتها العامة! هل رأت في الخيـال جمـالا يفوق الواقع؟ هل كانت كلمات جبران حلما لاذت به يعوضها عن بؤس الواقع؟ هل حياتها في مصر أي في بيئـة غريبـة عن بيئتها في الشام، أدى بها إلى أن ترى في حبها لجبـران وطنا تنتمي إليه!؟ هل أحست بأن هذه البيئة قد عجزت عـن إنجاب كفء لها؟ فكان الخيال أرحم بها من الواقع!

وهكذا أدهشتني تضحية المرأة بشبابها من أجـل حـب سماوي، كما آلمني ضياع صوتها الخاص بضـياع معظـم رسائلها، رغم أنها ضحت بحياتها من أجل هذا الحب! لهـذا تجرأت على تجسيده عبر الخيال مستعينة برسائل جبـران، كي أستطيع استشفاف ردود فعلها، وأبين أنها كانت محـور حياتها الروائية، كما كانت في حياتها الشخصية! لهذا يمكنني

القول بأن أبطال هذه الرواية ثلاثة (مي وجبـران والكلمـة المجنحة)

قد يستغرب المتلقي إطلاق مصطلح "رواية" على هـذا العمل، إذ قد يظن أنه أقرب إلى السيناريو منه إلى السـرد، لكن ما يجعل هذا العمل باعتقادي رواية، هو تسليط الضـوء على تفاصيل العالم الداخلي لـ(مي) فبدت مؤسسـة علـى الحوار بين عالمين: أحدهما خارجي، تجسده رسائل جبران، وثانيهما داخلي يتجسد عبر مناجاة مي وحوارها مع أعماقها! وبذلك جمعت هذه الرواية بين التخييل والتوثيق! كما وجـدنا تنوعا فيها بين السرد والحوار بين شخصين أحيانا، إذ نجـد مي تسأله (عبر التخييل) ويجيبها في رسالته (عبر الوثيقة)

أعتقد أن الصراع الذي عاشته (مي) في هـذا الحـب (بينها وبين ذاتها، بينها وبين جبران، بينها وبين المجتمـع) يشجع على استخدام مصطلح "رواية" وكذلك التنـوع الـذي حاولت تجسيده بين السرد والحوار وبين الواقـع والخيـال وتعدد وجهات النظر والصراع الخفي بـين مـي الإنسـانة العادية وبين جبران الفنان!

أما اقتران مصطلح "رواية" بـ"الحب السماوي" فكـان من أجل التركيز على حدث غريب، حركته عاطفة أشـعلتها الكلمة المرهفة التي حلقت بالمرأة والرجل بعيدا عن قـوانين الأرض، ولعل ما يثير الدهشة أن الزمن لم يستطع إطفاءها، إذ بدأت أحداث هذه الرواية مع الرسـالة الأولـى (١٩١٢) حتى (١٩٣١) واستمرت آثارها النفسية حتى آخر لحظة في حياة مي!!!

لقد أردت نسج خيوط رواية غريبة لا يمكن أن يصدقها المرء، فهي أقرب إلى عالم الخيال مـع أن أبطالهـا أبنـاء الواقع!

مُقدِّمة

يتيح لنا الأدب معرفة الإنسان في الإنسان، كما يقـول دوستويفسكي، وعبر هذه المعرفة يبرز لنا الجوهر المشترك للإنسان، عندئذ ننطلق إلى عالم الأخوة التـي تجمـع الأنـا بالآخر.

ولو تأملنا هذا الجوهر لوجدناه لا يتبلور إلا بالتفاعل مع الآخر، من هنا تبرز أهمية الدراسات الأدبية المقارنة التـي تقدم علاقاتنا مع الآخر وحوارنا معه، وبذلك باتـت تشـكل اليوم إحدى صور العلاقات بين الأمم التي تسهم في حـوار الحضارات، ولاشك أن مثل هذا الحـوار يعتـرف بـالآخر شريكنا في بناء الحضارة، لا الآخر المستعمر الـذي يبغـي إلغاء هويتنا وتدميرنا!

إن هذا القول يعني أولا نبذ التعصب، وعقدة التفـوق، ويعني الانفتاح على إنجازات الآخرين، فالإبداع ليس حكـرا على أمة بعينها، وإنما ملك الإنسانية جمعـاء، لـذلك مـن البديهي أن يكون الإبداع وليد الانفتاح على حضارات أخرى، وعدم العزلة، لأن العزلة تعني إغراقا في الذات وابتعادا عن

معطيات العصر، وبالتالي تخلفا أو في أحسن الأحوال دورانا حول الأنا القومية، والمبالغة في إنجازاتها وغض الطـرف عن سيئاتها وما تعانيه من أمراض الجهل والتخلـف، فـأي تطور لا بد له من الاطلاع على إنجازات الآخر الذي سبقنا في مجال العلم كما سبقنا في مجـالات الأدب والدراسـات النقدية، فالتعلم ممن سبقنا مرحلة لا بد منهـا فـي البدايـة، والتعلم شئ والتقليد شئ آخـر، لأن الـتعلم خطـوة أولـى نخطوها نحو التطور والحياة، لكن التقليـد خطـوة نهائيـة نخطوها نحو الموت، عندئذ نبرز عجز الأمة عـن تجـاوز الآخر، فأي إبداع أصيل قد يحوي تأثرا بالآخر لكنه يحتوي في الوقت نفسه خصوصيته، أي بصمته الخاصة.

إن التأثر بالآخر أمر لا مفر منه اليوم، شئنا أم أبينـا، ففي عصر الاتصالات الحديثة والمذهلة في سرعتها، يغزونا الآخر في عقر بيوتنا، بغية مسخ شخصيتنا، كي نكون تابعين له لا مبدعين مثله، المهم أن نعي أهميـة أن نكـون أنفسـنا وضرورة الثقة بها، ولن تتحقق هذه الثقة إلا بالتمسك بكـل مقوماتنا الشخصية التي صنعت لنا حضارة خاصة، وجعلتنا نمتلك صوتا متميزا في هذا الكون، هو صوت الإبداع.

إننا اليوم أحوج ما نكون إلى الإبداع في المجالات كافة، وهذا لن يكون إلا بالاستفادة من إنجـازات الأجـداد الـذين سبقونا والمعاصرين الذين نعايشهم ليتم تجاوزها إلـى أفـق رحبة تفسح المجال للمشاركة في التطور الإنساني، فنكـون أبناء عصرنا فاعلين في حضارته، عندئذ لـن يسـتطيع أي غزو أو مؤثر خارجي إلغاء شخصيتنا أو طمس هويتنا.

من هنا تبرز أهمية الدراسات المقارنـة، إذ تتـيح لنـا معرفة ذواتنا والثقة بأنفسنا، إذ نستطيع أن نستجلي عبرهـا الدور الذي قامت به حضارتنا الإسلامية في بناء الحضـارة الإنسانية، فنكتشف أننا لم نكن عالة على الآخر، بـل علـى النقيض كان هذا الآخر عالة علينا، لذلك نسـتطيع اليـوم أن نرى أنفسنا بموضوعية عبر مرآة الدراسات الأدبية المقارنة، فنرى مدى ما أصاب هذه الصورة من تشوه أو جمال.

تبرز خطورة الأدب في كونه يؤثر في وجدان المتلقـي عبر لغته الجميلة، كما يؤثر في عقله عبر أفكاره ومثل هـذا التأثر لن يكون تأثرا بسيطا، ينسى بعد لحظات، إنـه تـأثر يحفر عميقا ليؤثر في بناء الشخصية من الداخل، ويـنعكس على سلوكها ومجمل القيم التي تتبناها في حياتها.

ولعل اقتران مصطلح المقارنة بالأدب يسعف الباحـث بأدوات عقلية نقدية، تبرز الجميل والمفيد، كما تبرز المسيء لأذواقنا والمشوه لبناء شخصيتنا، كما أن استخدام المقارنـة يفيد في تلمس مواطن الإبداع في الأدب نجدها تفيد في تلمس مواطن التقليد فيه! أي تفيد في معرفة كيفية تلقي المـؤثرات الأجنبية ومدى اعتمادنا على الآخر وتقليده (حين نبحث فـي الصفات المشتركة بيننا وبينه) ومدى اعتمادنا علـى ذواتنـا وتأسيس أدبنا على الابتكار! (حين نبحث عن الصفات الذاتية التي كونت أدبنا) فيكون تأثرنا بالآخر تأثرا إبداعيا، يسـتفيد من إنجازاته، ويستطيع تجاوزها بفضل الإبداع.

سيتناول هذا البحث نمـاذج تطبيقيـة فـي الدراسـات المقارنة، تحاول أن تتوقف عند نماذج متعددة للتأثر بـالآخر (التأثر بالأسطورة كأسطورة بغماليون فـي الأدب العـالمي (مسرحية برناردشو) وفي الأدب العربي (توفيـق الحكـيم، جورج سالم)، والتأثر بالرواية الحديثـة كروايـة فـوكنر " الصخب والعنف" (غسان كنفاني) والتأثر بـالفكر الوجـودي (زكريا تامر) الذي تأثر برواية كامو "الغريب")

ومن جانب آخر سيتناول هذا البحث نموذجا لتأثير أدبنا القديم بالآخر الغربي (ابن طفيل "حـي بـن يقظـان" فـي "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو) كما ستتناول الصورولوجيا: imagologie) أي صورة الآخر في أدبنا القديم (صـورة الفرس في بخلاء الجاحظ) كذلك سنتوقف عند إحدى النماذج الأدبية المدهشة التي قدمها الأدب الغربي (نمـوذج القاتـل الشريف في مسرحية شكسبير "عطيل" ورواية دوستفسـكي "الجريمة والعقاب")

سنتبع في هذا الدراسة التطبيقية كلا مـن المدرسـتين الفرنسية والأميركية، مما يتيح لنا مرونة منهجية في البحث، فندرس النصوص وفق عوامل التأثر التاريخية والشخصـية فنتبع خطى المدرسة الفرنسية تارة، وتارة أخـرى لا نتقيـد بهذه العوامل فننطلـق بـاحثين عـن جماليـات الأدب دون الإمعان في مظاهر التأثر التاريخية والعوامل الشخصية فنتبع خطى المدرسة الأميركية في الدراسات المقارنة.

إن هذه الدراسة لا يمكن لها أن تدعي الكمـال، فهـي محاولة متواضعة في الدراسات المقارنة، تحاول أن تمهد هذا الطريق الشائك أمام دراسات أكثر عمقا.

تأثير أسطورة بغماليون
في الأدب العالمي والعربي

سنحاول في البداية تقديم تعريف للأسطورة، يمهد الطريق أمام دراستنا المقارنة، ويبرز أبعاد استخدامها في الأدب، وما تضفيه من جمالية خاصة عليه.

إن أكثر الحضارات تملك قصص نشأة أو أساطير خلق، فهي "تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات، بعبارة أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون مثلا، أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من النبات أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسسة.

إذن هي دائما سرد لحكاية "خلق" تحكي لنا كيف كان إنتاج شئ، كيف بدأ وجوده..."[١]

هناك أنواع متعددة للأساطير منها:

١- الأسطورة العليا: أسطورة الطوفان والخلق الأول، وهي تعبر عن نظام للعالم تصوره الإنسان نتيجة لموقف اتخذه يختلف عن موقفنا اليوم.

٢- الجولة البطولية مثل سيرة هرقل الأوديسة وهي أقل عمقا من الأسطورة السابقة لأنها ترتكز على إبراز شعب ما أو مكان ما أو شخص ما.

٣- الخبر الأسطوري الذي يروي حوادث تشبه الحوادث التاريخية، وكانت تعد عند أصحابها الأولين تاريخا (مثل اختطاف باريس الطروادي لهيلين) هنا تبدو الحوادث مقصودة لذاتها.

٤- الحكاية التشخيصية التي تفسر قصة أسطورية (كأسطورة بغماليون)، أو تضحية أو تسمية لمكان أو ظواهر الطبيعة، أو بعض المكتشفات الأولى مثل تفسير انتشار زراعة القمح على يد ديمترا...

٥- الطرفة أو الأقصوصة التي تثير الحماسة أو الضحك ولا تحتوي على أي مدلول أخلاقي أو كوني.

كذلك هناك شخصيات تاريخية وجدت فعلا، لكن المخيال الشعبي حولها عبر الزمن إلى أسطورة (عنترة، كليوباترة، جان دارك، شارلمان...) فهي شخصيات باتت أسطورية حين استمدها الأدباء من التاريخ القديم، فأعملوا فيها خيالهم تغييرا وتحويرا، كما أن هناك شخصيات تاريخية حديثة باتت أقرب إلى الأسطورة (نابليون، غاريبالدي، بسمارك...)

ومهما يكن التفاوت بين الأصناف من حيث الدلالة فإن أكثرها قد اكتسب على مر التاريخ دلالات حية وغنية ومتطورة حسب القيم التي يريد الأدباء أو المفكرون أن يعبروا عنها بوساطة الأسطورة، ومما ساعد على حيوية الأسطورة واستمراريتها عدم إحاطتها بالقداسة، فهي تهتم بنشأة المعنى وقد التصق بالحلم، من هنا ترتبط الأسطورة ارتباطا وثيقا بالتراث، بوصفه ذاكرة وتأويلا للماضي من جهة، وترتبط بالمستقبل بوصفها حلما (يوتوبيا) يعنى بالمستحيل والممكن معا من جهة أخرى، وكما يقول بول

ريكور "إن من دون نظرة الأسطورة التراجعية تحرم الثقافة من ذاكرتها، ومن دون نظرتها التطلعية تحرم من أحلامهـا، وقد تؤدي الأسطورة، في أفضل أحوالهـا، وظيفـة تفاعـل إبداعي بين دعاوى التراث واليوتوبيا..."[٢]

وعلى هذا الأساس لن تكون الأسطورة حنينـا لـزمن مضى، وعوالم منسية، بل إنها تشكل على حد تعبير ريكـور "كشفا لعوالم غير مسبوقة، وانفتاحا على عوالم أخرى تسمو على حدود عالمنا الفعلي والمستقر" مما يؤدي إلى إحياء اللغة وتجديدها، فتبدو في نسق رمزي يؤسسه الخيال والحلم.

لذلك لن تنتهي فعالية الفكر الأسطوري في عصر العلم الذي نعيشه، وقد يبين لنا علي حرب أن الأسطورة "بعد من أبعاد الوعي الإنساني "ذلك أن الإنسان ينـزع إلـى تفسـير الطبيعي بما وراء الطبيعة، ويخلع على الثقافي طابعا أزليـا، ويخفي الطابع الأناسي لابتكاراته ولغاته...وهو يبحث دومـا عن نظام خاف الفوضى، ويتصور برنامجا لكل نمو وتطور ويكتشف مقاصد وراء الأحداث، ويقرأ معنى فيما لا معنـى له، فالأسطورة هي ولّادة المعاني، ومحرك الجموع وقابلـة

التاريخ، ولا زوال لها إلا بزوال المعنى إنها تفعل في مملكة الإنسان، والعلم يفعل في مملكة الأشياء"[٣]

يمكن للأسطورة أن تؤدي وظيفتين إيجـابيتين يفضـي الإخلال بهما إلى وظيفتين سلبيتين، فهي لكونها أيـديولوجيا يمكن أن يحولها الإفراط في هذا الجانب إلى وظيفة تبريرية سلبية تدافع عن كل ما هو كائن، بدلا من ممارسة نقده، أمـا الإفراط في اليوتوبيا فيحولها إلى وعي زائـف يمـوه بـه المجتمع على نفسه، بدلا من اكتشاف مـا يعـوق كينونتـه وتطوره!!

لو تأملنا البطل الأسطوري للاحظنا أنه كائن متفـوق، ينتمي لعالم غير عادي، إنه أشبه بـ ـ(إلـه) وتكشـف لنـا الأساطير عن الفعالية المبدعة لهذه الكائنات، وتميط اللثام عن قدسية أعمالهم (أو عن مجرد كونها أعمالا خارقة) عرفانـا بفضلها في أزمنة البدايات، باختصار إنها تصف (كما يقـول مرسيا إلياد)"أوجه تفجر القدسي في العالم"

تعد الأسطورة خارج الأصناف الأدبية الطبيعية عـادة، إنها رافد مهم للأدب، لمسنا فاعليتها منذ الأدب اليوناني، فقد اعتمد عليهـا أدبـاء المآسـي (أسـخيلوس وسـوفوكليس

يوربيدس) والملاحم في (هوميروس) مثلا استطاع أن يتناولها بحرية، مما مهد الطريق أمام الآخرين الذين أتوا بعده واستطاعوا أن يقدموها من خلال قناعاتهم وأهدافهم، لأنها لم تحط بها هالة من القداسة، وقد امتد هذا التناول الحر للأسطورة إلى الأدب الروماني.

إننا نستطيع القول بأن الأسطورة قد شكلت فضاء الأدب الحديث بأجناسه المختلفة (شعر، قصة، مسرح) بل امتد أثرها إلى العلم (كعلم النفس) وكذلك نجد كثيرا من النقاد المحدثين يرون أن من جماليات الرواية الحديثة أن تبنى بناء أسطوريا.

أسطورة بغماليون:

كان بغماليون ملكا على قبرص، ونحاتا بارعا، قضى معظم حياته عزبا إلى أن صنع تمثالا عاجيا لامرأة جميلة، فأسقط حبه للمرأة على هذا التمثال، لذلك دعا الآلهة أفروديت (آلهة الجمال والخصب عند اليونان) أن تحييه، فاستجابت لدعائه، فكانت (غالاتيا) التي تزوجها وولدت له (بافوس) مؤسس مدينة قبرصية دعيت باسمه(٤)

تقدم هذه الأسطورة أعماق كل فنان، إنه يحس بروعة ما أبدعه، كما يحس بأن فنه هو ذاته لذا يرغب في التوحد معه، نظرا لفرادته وروعته، لذاك يستحق أن ينبض بالحياة وينال الإعجاب والخلود.

إن أول من تحدث عن أسطورة بغماليون هو أوفيد الروماني في قصصه "المسخ" ثم تناولها شعراء وكتاب من مختلف الآداب، وخاصة من الإنكليز كالشاعر جون مارستون في قصيدته "نفخ الروح في صورة بيغماليون." [(٥)]

وقد كانت هذه الأسطورة موضوعا أثيرا في عصر النهضة، ثم في العصر الحديث (مسرحية برناردشو والتي تحمل عنوان الأسطورة نفسها "بغماليون ومسرحية توفيق الحكيم التي حملت أيضا الاسم ذاته للأسطورة أيضا) سنتوقف في هذه الدراسة عند هذين الكاتبين، وسنبدأ بمن سبق في التأثر بهذه الأسطورة (برناردشو) الذي أثّر بتوفيق الحكيم، كما أثّرت الأسطورة تماما.[(٦)]

مسرحية بغماليون لبرناردشو:

ظهرت مسرحية (بغماليون) لبرناردشو عـام (١٩١٢) وقد كان بطلها (هيجنر) عالمـا متخصصـا فـي دراسـة الأصوات، يعجب أثناء توقفه فـي المحطـة بلهجـة بائعـة الزهور(أليزا) إذ إنها بلهجتها غير المدنية تتيح له الفرصـة لدراسة الأصوات، ومعرفة مدى قدرته على تحويل اللهجـة الريفية إلى لهجة مدنية، فيعرض عليها فكرة تحويلهـا إلـى سيدة من المجتمع الراقي، تعجبها الفكرة فتوافق، وحين يلقنها دروسا في قواعد اللغة والإلقاء والحديث، تستوعبها بـذكاء، وبما أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو، ولابد من أجـل تعلم النحو على طريقة سليمة من تهذيب الفكر والإحسـاس، أي يستلزم تعلم اللياقـة الاجتماعيـة، وبمثـل هـذا الـتعلم استطاعت الفتاة الظهور في المجتمع بوصفها (دوقة) وهكـذا استطاع (هيجنر) أن يصنع من الفتاة الفقيرة المعدمة أميـرة أرستقراطية، كما استطاع (بغماليون) أن يصنع امـرأة مـن تمثال.

لكن عند (برناردشو) برزت معاناة الفتاة التـي انتقلـت بفضل العالم (هيجنر) من طبقة فقيرة إلى طبقة غنية، فعاشت

صراعا بين القيم التي نشأت عليها، وبين قيم حياة جديدة، لا ترأف بالإنسان، بل تنظر إليه بصفته أداة لتحقيق المـآرب، فقد وقعت في حب أستاذها (هيجنر) في حين لم ينظر إليهـا إلا نظرة العالم لموضوع دراسته، فهي تنتمي إلى طبقة غير طبقته، لذلك لن يستطيع الزواج منها، ينتهي الصراع النفسي في أعماق الفتاة بأن ترفض البقاء في تلك الطبقة المزيفـة، وتفضل الزواج من سائق أجرة، فقد باتت تحتقر تقاليد الطبقة الارستقراطية التي تقوم على الزيف والتفاهة، وتتزوج رجلا من طبقتها.

إذا تلتقي هذه المسرحية بالأسطورة في هاجس تحويـل المرأة، التي يراها (هيجنر) أشبه بتمثال، من حال إلى حال، عبر قدراته الإبداعية في العلم، التي أتاحت له استخدام علـم الأصوات في تحويل المرأة، كما أتاح الفن فـي الأسـطورة تحويل المرمر إلى امرأة جميلة.

ومما ساعد على تلمس هذا اللقاء، أن الكاتـب وضـع عنوانا لمسرحيته يشير إلى الأسطورة التي استفاد منها فـي فكرة التحويل فقط.

أما أجواء المسرحية فقد بدت لنا أجواء واقعية، تنطـق بهموم الإنسان المعاصر وأزماته في عصر العلم، بعيدا عن أجواء الأسطورة وتفاصيلها، فالفنان بغماليون أصـبح عـالم صوتيات (هنري هيجنر) أما التمثال (غالاتيا) فيصبح امـرأة فقيرة تبيع الزهور (أليزا) فالإبداع هنا فـي تحويـل الفتـاة الريفية إلى امرأة أرستقراطية بتدريبها على لغة غير لغتهـا وعادات غير مألوفة لديها.

لو تأملنا تعامل الفنان (بغماليون) مع التمثال الذي أبدعه للاحظنا شغفه به إلى درجة التوحد معه، والطلب من الآلهـة تحويله إلى كائن بشري يتزوجه، في حين لاحظنا (هيجنـر) يتعامل مع (أليزا) بجفاء وآلية، إلى درجة يلغـي إنسـانيتها وأحاسيسها، رغم أنها أحبته، وأظهرت ذكاء شديدا من إنجاح التجربة، لعلها تفوز بإعجابه فيقدم على الزواج بهـا، لكـن (هيجنر) يرفض هذا الزواج، على نقيض الأسطورة، لأنهـا مازالت في ذهنه صنيعة له، لا يمكن أن تصل إلى مسـتوى طبقته، فهي ابنة الوحل، مهما أبدت من إمكانـات عظيمـة، وبذلك يدين الكاتب وممارسات الطبقة الارستقراطية وأفكارها سواء بتصوير تناقضاتها، حين تقول شيئا وتفعل شيئا آخـر

(يعلم هيجنر أليزا القواعد والأصول الاجتماعية كأن تتحدث بصوت منخفض لكنه لا يلزم نفسه بهـا) أم بتعريتهـا مـن المشاعر الإنسانية، إذ تبدو مغرقة في أنانيتها، فلا تهـتم إلا بذاتها وما حققته من انتصارات في تجاربها العلمية، وبـذلك يقف من أليزا موقف العالم الذي يتجرد من عواطفه، ويـرى في العقل المجال الوحيد لحياته، كما يقف منها موقف الإنسان الطبقي الذي يرفض رؤية أبناء طبقات الفقيرة أندادا له.

لعل (برناردشو) يرى أن إعجاب الفنان بفنه إلى درجة التوحد، والرغبة في التواصل الأبدي معه يعبر عن موقـف رومنسي (كما حصل في الأسطورة) فهو يريد من الأديب أن ينأى بعواطفه الخاصة عن شخصياته، فيتـيح لهـا فرصـة التعبير عن ذاتها بحرية، وهذا ضروري في اعتقادنـا، فـي الفن المسرحي والقصصي، لكن ذلك يبدو صعبا في الشـعر الغنائي، إذ لا يمكن أن يفصل الشاعر بين فنه وذاته.

إن الطبقة الاجتماعية لدى (برناردشو) الاشتراكي ليست لغة وعادات (أتقنتها أليزا) وإنما هي مجموعة أفكار راسخة تجعل من الصعب ردم الهوة بين الطبقة الدنيا والطبقة العليا، ومثل هذا الردم لن يكون بجهود فردية، إنه بحاجة إلى جهود

جماعية ومؤسسات ثورية، لذلك رأى الكاتب الاشتراكي لقاء هاتين الطبقتين بشكل حقيقي وجوهري لقاء مستحيلا، فكـان اللقاء بينهما لقاء شكليا مزيفا، ولم يتحول إلى زواج، الـذي، ربما، يعني توحدا بين الطبقات ومساواة في الإنسانية.

لعل من أبرز سمات الكاتب المسـرحي (برناردشـو) استخدامه أسلوب السخرية في التعبير عن احتقـاره للطبقـة الارستقراطية، فأبرز بشاعتها، حين ألغـت المشـاعر مـن حياتها، وحين استخدمت لغة غير لائقة في حين كانت تعلـم اللياقة والذوق للآخرين، وقد أبرز الكاتب هذه التناقضات عن طريق الحوار الساخر، الذي ينبض بـالمواقف المتناقضـة واللغة المبتذلة (مثلا يقول هيجنر لمـديرة منـزله مسـز بيرس: خذيها ونظفيها بصابون الزفر إذا لم تنفـع طريقـة أخرى. هل النار موقدة في المطبخ..اخلعي عنها كل ملابسها واحرقيها...فتجيبه مديرة منـزله "صحيح يـا سـيدي! إذن اسمح لي أن أطلب منك ألا تنـزل لتناول إفطـارك لابسـا الروب أو على الأقل لا تسـتعمل أكمامـه بـدل الفوطـة كالعادة"[٧] بل نجد لدى هذه الطبقة تصرفات غير لائقة ينتفي فيها العقل لصالح التقليد (نجد مثلا ابنة العائلة الارستقراطية

"أينزفوردهل" تقلد لغة أليزا السوقية وفي ظنها أن الفتاة تنطق لغة الطبقة الراقية التي مازالت تجهلها) وهو بهذه السـخرية يحاول أن يهز أركان المثل الأعلى للمجتمع الراقي، رغبـة منه في بناء حياة أصيلة تبدو قيمة الإنسان فيها بعمله، لا بما يملك من دماء زرقاء وأموال.

تتجلى براعة (شو) في كونه يمنح أبطاله حرية التعبير عما يجول في أعماقهم من أفكار ومشاعر، فيحاول أن يكون حياديا كي يتيح الفرصة لمن يخالفه الـرأي (هيجنـر) كمـا يتيحها لمن يوافقه الرأي، وإن بدا لنا متعاطفا مع الشخصـية الفقيرة (أليزا) ساخرا من الشخصية الغنية ومثل هذا الموقف لا يمكننا أن نلومه عليه، لأنه جزء مـن تكوينـه الفكـري والنفسي.

مسرحية "بغماليون" لتوفيق الحكيم:

يعترف توفيق الحكيم في مقدمة المسرحية بأن أول من كشف له عن روعة أسطورة بغماليون ليس عملا مسـرحيا، وإنما عملا تشكيليا هو لوحة زيتية تدعى "بغماليون وغالاتيا" بريشة الفنان "جان راوكس" المعروضة في متحـف اللـوفر ...وبعد فترة من الزمن كاد ينسى الأسطورة، لكـن رؤيتـه

لعرض فيلم عنها من تأليف برناردشو ذكّرته بها لذاك وجدناه يقول "عندئذ تيقظت في نفسي الرغبة القديمة، فعزمت علـى كتابة هذه الرواية ...وقد فعلت وأنا أعلم أن هذه الأسطورة قد استخدمت في كل فروع الفن على التقريـب ...ولابـد أنهـا أفرغت في مسرحيات عدة فيما أعتقـد ...إنـي أعـالج إذن أسطورة مطروقة في الآداب والفنون العالمية...ومع ذلك من يدري؟ ربما لحظ بعض النقاد أن "أهل الكهف" المقتبسة مـن القرآن الكريم، وشهرزاد المستلهمة من "ألـف ليلـة وليلـة" و"بغماليون" المنتزعة من أساطير اليونان...ليست كلها غيـر ملامح مختلفة في وجه واحد؟"(٨)

يلاحظ أن توفيق الحكيم لم يعترف بتـأثره بمسـرحية برناردشو وإنما بالفيلم الـذي اقتـبس منهـا وبالأسـطورة اليونانية، مع أنه من المرجح عودته للمسرحية الجنس الأدبي الذي نسج على منواله والذي يشكل مجال إبداع الحكيم، كما يلاحظ أن هذه المقدمة تفصـح عـن ارتبـاك المصـطلح المسرحي لدرجة يطلق على المسرحية مصـطلح "الروايـة" ومثل هذا الارتباك قد يعني أن هذا الفن مازال في بداياته لم ترسخ أسسه في أذهان المؤلفين قبل المتلقـين، وأن التـأثر

بالآخر أمر مفروغ منه سواء اعترف المؤلف أم لم يعترف، لكن الملاحظ أن الحكيم يعلن تأثره بالأسطورة اليونانية كمـا يعلن تأثره بالتراث الإسلامي دون أي حرج وإن كان يلمـح إلى أن هذا التأثر لن يفلح في إلغاء أصالته الإبداعية ووجهه الحقيقي!سنرى مدى صدق هذا القول مـن خـلال دراسـة تفصيلية للمسرحية تبرز علاقة هذه المسـرحية بأسـطورة بغماليون وعلاقتها بمسرحية برناردشو.

يحسن بنا في البداية أن نطلع على أهم المعالم الرئيسية في مسرحية الحكيم، فقد تحول التمثال الحجري الذي أبدعـه بغماليون، بناء على دعائه وابتهالاته للآلهة "فينوس" (آلهـة الحب والخصب عند الرومان) إلى امرأة تدعى (غالاتيا) فقد عشق الفنان تمثاله إلى درجة يتمنى معها لو تنـبض الحيـاة فيه، كي يتمكن من الارتباط الأبدي به عن طريق الـزواج، وبذلك يعيش بغماليون سعادة تحقق الأحلام، لكن دوام الحال من المحال فقد سئمت غالاتيا حياتها الرتيبة وباتت تنطلق مع (نرسيس) عبر الحقول في لهو بريء، لكن بغماليون يظـن أنها غدرت به، فيغضب هنا تتدخل الآلهة وتصلح بينهما بعد أن تؤكد براءتها، يكتشف بعد مرور فتـرة مـن الـزمن أن

زوجته (غالاتيا) تعيش حياة عادية وتنأى عن المثال الرائـع للجمال التي كانت عليه حين نحتها (تحمل المكنسة وتمسـح الغبار في البيت) تأكد أن تمثاله فارق عالم الجمـال والمثـل الأعلى للخلود، فقد أصبح معرضا لقوانين الحيـاة والـزمن الذي يحكم بتحول الإنسان مع مروره من حال إلى حال: من الشباب إلى الهرم ومن الحياة إلى الموت!!عندئذ يدرك روعة الفن بالقياس إلى روعة الحياة،إذ يخلد الفن ولا يفنى كما يفنى البشر، لذلك نجد بغماليون يبتهل للآلهة فينوس أن تعيد إليـه فنه الخالد، فهاهو ذا يقول متحديا "دعيني أقل لهم مـا أريـد دعيني أصارح هؤلاء الآلهة بالحقيقة، لقد صنعت أنا الجمال فأهانوه هم بهذا الحمق الذي نفخوه فيه" (٩) وقد وجدنا الآلهة تستجيب لتحديه وتستلّ الحياة من تمثاله ليعود إلى جمـوده، عندئذ يفتقد بغماليون روعة الحياة ويتمنى لو تعود زوجتـه إليه، لكن الآلهة ترفض الاستجابة إليه، فهي لم تنس تحديـه لها في عجزها عن خلق فن خالد كخلق الفنان، لهذا يعـاني صراعا حادا ينتهي به إلى أن يحطم رأس تمثالـه ويمـوت حسرة عليه.

تجسد لنا هذه المسرحية طموح الإنسان للمثل الأعلـى في كل ما يشمل الحياة والفن، كما تجسـد غـرور الفنـان وأنانيته، كذلك نلمس فيها عشق الفنان لإبداعه ورغبته فـي بث الكمال فيه بأن ينبض بالحياة، إنه يرى في إبداعه ذاتـه لذلك يرغب في التوحد معه.

بدت لنا هذه المسرحية وفية لأجواء الأسطورة اليونانية، متأثرة بتفاصيلها الكثيرة، وقد لحظنا نقاط اللقاء بالأسـطورة أكثر من نقاط الاختلاف، فنحن أمام شخصـية ذات ملامـح واحدة تقريبا (بغماليون) الفنان، يعشق فنه إلى درجة الرغبة في التوحد به وبث الحياة فيه، وستحقق هذه الرغبة الآلهة في كل من المسرحية والأسطورة، فكان الـزواج مـن التمثـال (غالاتيا) الذي بثت فيه الحياة، نلاحظ وفاء للأسطورة يشمل حتى أسماء الشخصيتين الرئيستين.

عشنا في هذه المسرحية جـوا أسـطوريا، إذ وجـدنا شخصيات رئيسية خارقـة (الآلهـة فينـوس آلهـة الحـب والخصب، وأبولون راعي الفن) فوجدناها تقـوم بمعجـزات مدهشة، يلاحظ أن توفيق الحكيم قدم في مسرحيته شخصيات ثانوية أسطورية، مستمدة من الأسطورة اليونانية (نرسـيس،

إيسمين) كما استعان بتفاصيل من سمات المسرح اليونـاني (الجوقة)

لو تأملنا نقاط الاختلاف بين الأسـطورة والمسـرحية للاحظنا دور التخييل الفني في إسباغ الحياة على الأسطورة، فالكاتب يطلق خياله ليتابع سيرة بغماليون بعد زواجه، فـلا يكتفي بما تقوله الأسطورة (بأن السعادة رفرفت على حيـاة بغماليون وغالاتيا بعد أن أنجبا طفلا يدعى بافوس) بل يتابع، عبر خياله تفاصيل للحياة اليومية التي من شـأنها أن تـوتر العلاقة بين الرجل والمرأة، لذلك رأينا بغماليون، هنا، رجلا عاديا لا ملكا، كما رأينا غالاتيا امرأة عاديـة(تهـرب مـع نرسيس للتنـزه وتقوم بأعمال منـزلية) لذلك لا نستطيع أن نقول إنه كان وفيا بشكل كامل للأسطورة، فقد وجدناه يغيـر في بعض الأسماء الأسطورية، فتتحول إفروديـت اليونانيـة التي وجدناها في الأسطورة إلى فينوس الرومانية، كذلك لـم يتقيد بالشخصيات التي وجدناها في الأسطورة وإنما وجـدناه يضيف شخصيات أخرى مثل (نرسيس، وإيمسين)

لذلك يمكننا القول بأن توفيق الحكيم يسـقط فـي هـذه المسرحية صراعه الداخلي بين الرغبة ببقاء الفن بمعزل عن

الحياة وبين ربطه بالحياة، إنه صراع يشـمل الكثيـر مـن المبدعين الذين يرغبون في تقديم فن خالد وجميل، يحمل هم الإنسان ولا يكون نقيضا لما هو أبدي يهب الفن خلوده، ولعل هذا الصراع كان على أشده منذ الأربعينات (الفتـرة التـي ظهرت فيها هذه المسرحية) لذلك نجد الحكيم يعقد مقارنة بين الفنان والآلهة (فينوس، أبولون) ليعلن أن الفنان يبدع الكمال، في حين تبدع الآلهة بشرا ناقصا يصيبه المرض والشيخوخة والموت، فيبدو كأنه متحمس إلى قضية "الفن للفن" لا يرغب في ربط الفن بالحياة، لكن هذه المعالجة الرومنسية المثاليـة لهذه القضية لا تصل بنا إلى شاطئ الأمان، إذ نلمح تـرددا لدى توفيق الحكيم، لذلك وجدنا بغماليون في خاتمة المسرحية يدعو الآلهة مرة ثانية لتهب تمثاله الحياة، وحين لم تسـتجب يحطم هذا التمثال لبين استحالة الفن بمعزل عن الحياة، وقـد لاحظ د. محمد يوسف نجم أن الصراع بين الفن والحياة من القضايا التي أرقت الحكيم، إذ عالجهـا فـي العديـد مـن مسرحياته وقصصه ومقالاته في "راقصـة المعبـد"و"عهـد الشـيطان" و "راديـوم السـعادة" و "الربـاط المقـدس" و "إيزيس"(١٠)

تجسد "بغماليون" أعماق توفيق الحكيم أيضا وما يعـتلج فيها من صراع يتجلى في علاقته بالمرأة! هل الارتباط بهـا يشكل خطرا على الفنان ونقيضا للفن، إذ يحس المتلقي بـأن المؤلف يرى المرأة كائنا تافها، همها في الحياة محدود بمـا هو مادي (المال، القوة، الجمال) لذلك وضعها في إطار الشك والخيانة، وجعلها مصدر شقاء للفنان بغماليون.

بغماليون بين توفيق الحكيم وبرناردشو:

ثمة لقاء واضح بين مسـرحية بغمـاليون لبرناردشـو وبغماليون لتوفيق الحكيم في فكرة التحول من تمثـال إلـى امرأة، ومن امرأة فقيرة إلى امرأة ارستقراطية، وهذه الفكرة نستطيع أن نردها إلى الأسطورة اليونانية، وبذلك يشـتركان في المتح من منبع واحد، لكن من الطبيعي أن يؤثر السـابق باللاحق، خاصة أن كلا الكاتبين كتبا في جنس أدبي واحد هو الفن المسرحي، ولا شك أن توفيق الحكيم قد استفاد من البناء المسرحي لدى برناردشو، لكن كما يقول الحكيم نفسه "يبـدأ الفن دائما من النقل وينتهي إلى الأصالة، يبدأ من المحاكـاة وينتهي إلى الابتكار" لذلك سنجده يقدم مسرحية تختلف عـن

مسرحية شو كل الاخـتلاف، فقـد لاحظنـا وفاءهـا لجـو الأسطورة (آلهة، شخصيات خارقة، معجزات...)

كذلك وجدنا الفنان في مسرحية الحكيم منـدمجا، رغـم تردده، بفنه إلى درجة العشق والرغبة بالتوحد به والـزواج، وقد رأى د عز الدين المناصرة "أن بغماليون أكثر واقعية من هيجنر، رغم الواقعية الشكلية التي تطغى على مسرحية شـو ورغم الرومنسية المفرطة في مسرحية الحكيم دون أن تفقدها طابعها..." (١١)

أعتقد أن د. المناصرة لم ينتبه إلى أن برناردشو قدم لنا بطلا عالما في مسرحيته لا فنانا، وثمة فرق بين نظرة الفنان الذاتية التي تنعكس على علاقته بإبداعه حيث يـراه عمـلا جميلا لا يضاهى، يمثل استمرارا لذاته، أما العالم فكثيرا مـا ينظر إلى اختراعاته نظرة موضوعية، لأن ما يبدعه ينفصل عن ذاته، ينتمي إلى العالم الخارجي، لـذلك لا نسـتطيع أن نقول إن مسرحية الحكيم أكثر واقعية من مسرحية برناردشو مادامت كل واحدة منهما تمثل عالما منفصلا عن الأخـرى، وإن كان ثمة لقاء في تفضيل بغماليون الفـن الخالـد عنـد الحكيم، في لحظة من اللحظات،على الإنسان الزائـل، كمـا

فضل هيجنز العلم على الارتباط بالإنسـان، وإن كنـا هنـا نستطيع أن نضيف ميزة خاصة ببرناردشو هي إضفاء البعد الاجتماعي على المسرحية، فرفض الـزواج لـيس بسـبب تفضيل التفرغ للعلم وإنما بسبب انتماء أليزا الفقيرة إلى طبقة غير طبقته، لذلك نعتقد أن مسرحية برناردشو أكثر واقعيـة من مسرحية الحكيم التي بدت أكثر وفاء لجو الأسطورة، كما بدت شخصياته المسرحية أكثر تجريدية من شخصيات شو.

هنا نلاحظ فارقا أساسيا بينهما يكمن في البعد الفكـري الذي ينعكس على الإبداع، إذ نجد توفيق الحكيم يؤمن بقضية الفن للفن (رغم قلق هذا الإيمان) في حين لاحظنا برناردشو الاشتراكي يؤمن بقضية الفن للحياة، لذلك يحـاول أن يقـدم تجربة العلم (علـم الأصـوات) وقـد جعـل فـي خدمـة الإنسان،حيث تم نقل أليزا من طبقة فقيرة إلى طبقة غنيـة، لكنه في الوقت نفسه يبرز الخلل الـذي يعتـري التجـارب العلمية حين نفصلها عن المشاعر الإنسانية، فتبتعد عن الغاية النبيلة لتسقط في الآلية والقسوة، وبذلك نلمس لدى برناردشو رغبة في امتزاج العلم بالفن، ليسخرا فـي خدمـة الإنسـان فيرتقيا بروحه وفكره.

وبناء على ذلك نستطيع أن نقول: أفلح برناردشو في بناء مسرحيته وفق بعدين منسجمين الأول: بعد واقعي نجد فيه شخصيات حيوية تتحرك في أجواء واقعية، تبدو بعيدة عن الأسطورة، تغوص في تفاصيل الحياة اليومية، أما البعد الثاني: بعد رمزي أسطوري نلمس فيه علاقة المبدع بما يبدعه، أو بالأحرى علاقة العالم بما ينتجه، فبدت علاقة سلبية، اتسمت بالرفض وعدم الزواج بأليزا وهذا يتناقض بما رأيناه في الأسطورة وفي مسرحية الحكيم، من علاقة إيجابية بشكل كامل في الأسطورة، ومن علاقة متوترة بين الإيجابية والسلبية لدى الحكيم، لكن الملاحظ أن مسرحية الحكيم كانت ذات بعد واحد في بنائها، فقد اعتمدت البناء الأسطوري وظلت وفية له، لذلك يمكننا القول: إن مسرحية برناردشو أكثر غنى وتميزا في الاستفادة من أسطورة بغماليون، ولعل استخدام ومصطلح "البناء الأسطوري" من باب الاستخدام المجازي، إذ إن جملة العلاقات والصراعات لا تتحكم بها قوى خارقة، إنما يتحكم بها العلم الذي بات يصنع المعجزات في عصرنا.

أثر أسطورة بغماليون في القصة:

سنتناول في هذه الدراسة أثر أسطورة بغمـاليون فـي نموذج من القصة القصيرة السورية للكاتب جورج سالم فـي مجموعته "عزف منفرد على الكمان".

بدا هذا الأثر واضحا في قصـة "الينبـوع" [١٢] التـي تتحدث عن إنسان دخل متحف، فرأى تمثالا لامرأة جميلـة، تحمل في يديها وعاء يفيض منه الخير والعطاء، ما إن يمـر أمامه حتى يستوقفه بروعته، فيتأمل بهاءه، ويحس أن التمثال ينظر إليه ويبتسم له، يؤخذ بهذه الابتسـامة فـيجلس قبالـة التمثال حالما بأنه يحاور المرأة، التي خصـته بابتسـامتها، يمسك بيدها ويحس نبض عروقها، تدعوه للشرب من إنائها، يشرب فيغرق في أوهامه، فقد تحول التمثال إلى زوجة لـه، تحمل بين يديها طفلهما، لكن سرعان ما ينتبه لنفسه، مستيقظا من حلمه، فيخرج مسرعا!!

يلتقي في هذه القصة الحلم بالأسطورة، ومن المعـروف أن معظم أحلامنا كالأسطورة لا تراعي المنطق المنظم، كما لا تهتم بمقولة الزمان والمكان، وكما يقول إريك فروم بـأن هناك تشابها ينتج عن قدرتنا الإبداعية في النـوم كمـا فـي

الأساطير التي هي أقدم مبتكرات الإنسانية، إذ ثمـة حقيقـة واقعة تؤكد بأن الكثير من أحلامنا شبيه بالأساطير، سواء من حيث الأسلوب أم من حيث المضمون كذلك يشتركان، حين ينتقلان من الشفاهية إلى الكتابة بكونهما يكتبان بلغة واحـدة هي اللغة الرمزية[١٣]

ثمة لقاء واضح مع أسطورة بغمـاليون، فقـد تحـول التمثال، عبر الحلم، إلى امرأة، يتزوجها الرجـل المتفـرج، وتنجب له طفلا، كما حدث في الأسطورة.

وقد بدا لنا الشكل الفني مقنعا، حين جعل الكاتـب حلـم اليقظة إطارا فنيا لقصته، فرأينا بث الحياة في التمثال مقنعا، ساعده في ذلك لغة رمزية استطاعت أن تجسد الحلـم فـي الواقع، وتبديه في حلة مقبولة.

لو تأملنا نقاط الاختلاف بين القصة والأسطورة للاحظنا اختفاء تفاصيل الأسطورة، فقد أغنانا الحلـم عـن مسـاعدة الآلهة(إفروديت) وبالتالي فقد اختفت الأجواء الأسطورية التي لمحناها لدى الحكيم، بناء على ذلك يعود التمثال إلى جمـوده بانتهاء الحلم، فلا نجد تفاصيل حياتية، وإن كانت هذه القصة تقدم هما حياتيا، يؤرق الشباب، إنه هم الحـب والاسـتقرار

العائلي، وبذلك حقق هذا الحلم رغبات مكبوتة فـي أعمـاق الرجل، فوجد فيه نوعا من التعويض النفسي عن حرمانـه، وبعض العزاء، فقد استطاع تفريغ المكبوت عبر حلم اليقظة.

من ناحية أخرى نلاحظ في الأسطورة أن الفنان يتعلـق بما أبدعه، لذلك يتمنى من الآلهة أن تبث فيه الحياة، في حين نجد البطل في هذه القصة يتعلق بما أبدعه الأجداد ويحلم في التواصل معه والتوحد به، إن البطل في القصة لـيس فنانـا وإنما إنسانا عاديا (لا يملك اسما) وبذلك يستطيع الكاتـب أن يعمم رؤاه الفكرية في ضرورة التواصل مع إبداع الأجـداد، لأنه يجسد المثل الأعلى، الذي يتوجب علينا الإعجـاب بـه، ومن ثم تجاوزه عبر إبداع ينطق بهموم عصرنا ولا ينفصل عما خلفه الأجداد.

الحواشي

١- مرسيا إلياد "مظاهر الأسطورة" ت نهاد خياطـة، دار كنعان، دمشق، ط١، ١٩٩١، ص ١٧

٢- مجموعة من الباحثين، "الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور"، ترجمة سعيد الغانمي، المركـز الثقـافي العربي، بيروت، الـدار البيضـاء، ط ١،١٩٩٩، ص ١٠١

٣- علي حرب ""لعبة المعنى، فصول في نقـد الإنسـان، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضـاء، ط١، ١٩٩١، ص ١٢٤.

٤- معجم الأساطير اليونانية والرومانية"، إعـداد سـهيل عثمان، وعبد الرزاق الأصفر، وزارة الثقافة، دمشـق، ١٩٨٢.

٥- د. محمد غنيمي هلال "الأدب المقـارن" دار نهضـة مصر، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٧٩

٦- ترجمت مسرحية برناردشو "بيجماليون" عـام ١٩٦٧، وقد ترجمها جرجس الرشيدي، صـدرت عـن وزارة الثقافة في القاهرة.

٧- المصدر السابق، ص ٩٥.

٨- توفيق الحكيم "بغماليون" مكتبة الآداب، القـاهرة، دون تاريخ، المقدمة

٩- المصدر السابق، ص ٨.

١٠- د. محمد يوسف نجم "الطريق إلى الأصالة والابتكار، دراسة في التكوين الفكري لتوفيق الحكيم" دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص ٦٢.

١١- عز الدين المناصرة "مقدمة في نظرية المقارنـة" دار الكرمل للنشر والتوزيـع، عمـان، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٥٧.

١٢- جورج سالم "عزف منفـرد علـى الكمـان" وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٦.

١٣- إريش فروم "الحكايات والأسـاطير والأحـلام" دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٠،ص ١٣.

نموذج من الأثر الإسلامي
في الأدب الغربي

أثر حي بن يقظان لابن طفيل
في روبنسون كروزو لدانييل ديفو

ازدهرت الحضارة الإسلامية في القرون الوسطى، فـي زمن كانت فيه أوروبا تغرق في الظلام، وقد شكلت إسـبانية التي دعاها المسلمون بـ(الأندلس) مركز إشعاع حضـاري في تلك الفترة، إذ يلجأ إليها العلماء وطلاب المعرفـة مـن سائر أوروبا، وكما تقول الدكتورة (لوثي لوبيث بارالت) من الظلم البين ألا نقبل القول بأن إسبانيا الإسلامية كانت تشـكل بالفعل معجزة ثقافية حقيقية في إطار القارة الأوروبيـة فـي القرون الوسطى. وبفضل العرب المسلمين، لم تبلغ أية أمـة أوروبية أخرى ما بلغته شبه الجزيرة الأيبيريـة مـن تقـدم العلوم والفنون في تلك العصور التي كانت وسيطة أو مظلمة بالنسبة لقارة أوروبا لكنها لم تكن على الإطلاق بالنسبة إلـى الأندلس.[١]

لذلك بإمكاننا أن نقول إن معظم المبدعين الذين أسسوا لتجاوز عصر الظلام في أوروبا كانوا على صلة ما بإسبانية، إما عن طريق السفر والعيش فيها مدة من الزمن، أو عن طريق الاطلاع على الكتب التي نشرت فيها مترجمة من العربية إلى اللاتينية، ثم انتشرت في سائر أوروبا، لكن من الملاحظ أن معظم الغربيين ينكرون هذه الحقيقة، فها هي ذي (زيغريد هونكة) تقول "تعودنا أن نقيس بمقياسين، سواء في العلم أو في الفن، فنحن الغربيين حين نقيم الحضارة الغربية ننظر بعين الاعتبار إلى منهجها وليس إلى مصدرها، وحين نذكر الحضارة الغربية نقتصر على ما ينبع من الحضارتين الإغريقية والرومانية وتهمل ما عدا ذلك من المصادر الأخرى"(٢)

رغم الأثر الذي خلفته الحضارة العربية الإسلامية في إسبانيا والذي شمل جميع المجالات الأدبية والعلمية، فقد كانت إحدى أكبر مراكز الإشعاع في أوروبا.

وخير دليل على هذا القول: أن الإنكليزي دانييل ديفو (١٦٦١- ١٧٣١) الذي ألف روبنسون كروزو قد عاش في إسبانيا مدة عامين، فقد كان عصره عصر اضطرابات

وثورات شارك في بعضها، فتعرض للمخاطر التي من بينها السجن، لذلك هرب إلى إسبانية.

صحيح أن نشأته متواضعة، فقد كان ابنا لقصاب يعمـل في لندن، حيث تعلم فيها ديفو، علوما متعددة شملت معارف عصره من الرياضيات والفلك والتاريخ، بل زاد عليها إتقانه خمس لغات.

لم تظهر موهبته الفكرية والأدبية إلا بعد عودته منهـا، فقد أصدر صحيفة باسمه، كتب فيها اقتراحاتـه الاقتصـادية المثمرة، التي أخذت بها بلاده.

تعود شهرته الأدبية إلى قصيدة نظمها في الدفاع عـن (وليم أورنج) ملك إنكلترا ردا على قصـيدة نظمهـا أحـد الشعراء في التهكم عليه، فأكسـبته عطـف الملـك وحـب الحكومة والشعب.

ألف كثيرا من الأبحاث والمقالات والرسائل في الـدين والسياسة والوطن، وقـد أدرك بفطرتـه تعلـق الجمهـور بالقصص، وشدة تأثره بها وتهافته عليها، خاصة إذا كانـت صادقة الوصف والتحليل، تهتم بتصوير الحياة بدقـة، لـذلك نالت قصصه نجاحا كبيرا، لأنها كانت تخلق سـحرا خلابـا

يزينه الصدق والدقة، وقد نشـر القسـم الأول مـن قصـته "روبنسون كروزو" عام ١٧١٩، فلاقت شهرة واسعة جـدا، مما شجعه على تتمة القصة، وأكسبه من المـال مـا جعلـه يعيش بقية عمره مستريح البال، إلى أن أنهكه مرض النقرس وعقوق ولده، فعجل بموته عام (١٧٣١).

أما ابن طفيل فقد ولد نحو ٥٠٠ للهجرة (١١٠٦م) فـي غرناطة بالأندلس، قرأ أقسام الحكمة على علماء غرناطـة، كان واسع العلم في الفلك والرياضيات والطب والشعر، وقـد عمل في مستهل حياته بالطب ثم تولى الوزارة في غرناطة، ثم اتصل ببلاط الموحدين في المغرب، ولم يلبث أن عين في عام(٥٤٩هـ ١١٥٤ م)كاتما لسر الأمير أبي سعيد بن عبـد المؤمن حاكم سبتة وطنجة، ثم عاد إلى ممارسة الطـب، إذ أصبح الطبيب الخاص لأبي يعقوب يوسف سلطان الموحدين في عام (٥٥٨ هـ-١١٦٣ م) ويبدو أنه ظل يحتفظ بمنصـبه بالبلاط مدة عشرين عاما قضاها في التأمل والدراسـة إلـى جانب ممارسة الطب، وحين توفي أبو يعقوب فـي حـرب الفرنجة بقي في خدمة ابنه أبي يوسف يعقوب، ثـم اعتـزل العمل ربما لكبر سنه (عام ٥٧٨هـ في البلاط، فخلفه تلميذه

ابن رشد الفيلسوف، توفي ابن طفيل (عام ٥٧٨ هـ ـ ١١٨٥ م) في مدينة مراكش، ودفن فيها، وقـد تـرك عـددا مـن المؤلفات التي فقد معظمها، ولم يبق منها سوى رواية "حـي بن يقظان" وبعض الأشعار المتفرقة.[٣]

حي بن يقظان:

يروي لنا ابن طفيل روايتين لنشأة حـي بـن يقظـان: الأولى: نشأة طبيعية، فقد كان هناك ملك عظيم منع أخته من الزواج، لأنه لم يجد من الرجال من هو كفـؤ لهـا، لـذلك تزوجت سرا من رجل يدعى "يقظان" فأنجبت طفلا أسـمته (حي) ووضعته في تابوت، وقذفته في اليم قائلة: "اللهم إنـك خلقت هذا الطفل ولم يكن شيئا مذكورا، ورزقته في ظلمـات الأحشاء، وتكفلت به حتى تم واستوى، وأنا قد سـلمته إلـى لطفك، ورجوت له فضلك، خوفا من هـذا الملـك الغشـوم الجبار العنيد. فكن له، ولا تسلوه، يا أرحم الراحمين!"[٤]

نجد في هذه الرواية لنشأة حي ملامح واقعية، فخـوف الأم على وليدها من الموت قد يدفعها إلى قذفه فـي البحـر، فتسلمه إلى مصير مجهول خوفا عليه من موت محقق.

أما الرواية الثانية فتحكي عن نشأة غير طبيعية "إذ إن الذين زعموا أنه تولد من الأرض فإنهم قالوا: إن بطنا من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مر السنين والأعوام، حتى امتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، امتزاج تكافؤ وتعادل في القوى، وكانت هذه الطينة كبيرة جدا، وكان بعضها يفضل بعضا في اعتدال المزاج، والتهيؤ لتكون الأمشاج، وكان الوسط منها أعدل ما فيها وأتمه مشابهة بمزاج الإنسان... وحدث في الوسط منها لزوجة ونفاخة صغيرة جدا، منقسمة بقسمين،بينها حجاب رقيق، ممتلئة بجسم لطيف هوائي في غاية الاعتدال اللائق به، فتعلق به عند ذلك "الروح" الذي هو من أمر ا تعالى وتتشبث به تشبثا يعسر انفصاله عنه عند الحس وعند العقل، إذ قد تبين أن هذا الروح دائم الفيضان من عند ا عز وجل، وأنه بمنزلة نور الشمس الذي هو دائم الفيضان على العالم"(٥)

ثمة قوى خارقة أدخلت الروح إلى ذلك الجسم الطيني، المهم أن (حي) في كلا الروايتين نشأ في تلك الجزيرة المنعزلة، وقد رعته ظبية فقدت ابنها، أرضعته من لبنها، وحمته من الوحوش، كما حمته من عوامل الطبيعة من برد

وحر، فيكبر وهو لا يعرف أما له سوى الظبيـة، لكـن ا منحه العقل الذي أتاح له التفكر والمقارنة بين حالـه وحـال سائر الحيوان، فقد نظر إليها فوجدها مكسوة الجلد بالصوف أو بالريش، فحاول أن يغطي جسده بأوراق الشـجر، لكنـه سرعان ما جفّ وتساقط، لهذا نجده يلجأ إلى ريش نسر ميت يستر به جسده، وبذلك يعيش عيشة الوحوش في الغابة فـي طعامه ولباسه وعلاقاته.

يبدأ نضجه الفكري حين تموت أمه الظبية، يصدمه هذا الحدث فيقرر فهمه، لذلك نجده يبحث عن سر المـوت فـي جسدها أولا، لذلك يشرحه باحثا عما حصل له بفعل الموت، هل نقص عضو من أعضائه؟

يفاجأ أن جسدها مازال على حاله، لم ينقص منه عضو، لكن ينقصه شيء مهم هو الـذي يحـرك الجسـد ويملـؤه بالعواطف، لم يستطع أن يهتدي إلى السر في ذلك، فدفن أمه بعد أن لاحظ أن رائحة نتنة بدأت تنبعث من جسدها مما زاد في نفرته منه، وود أن لا يراه، ثم إنه "سنح لنظره غرابـان يقتتلان حتى صرع أحدهما الآخر ميتا، ثم جعل الحي يبحث في الأرض حتى حفر حفرة فوارى فيها ذلك الميت بالتراب،

فقال في نفسه: ما أحسن ما صنع هذا الغراب في مواراة جيفة صاحبه، وإن كان قد أساء في قتله إياه! وأنا كنت أحق إلى هذا الفعل بأمي فحفر حفرة وألقى فيها جسد أمه، وحثا عليها التراب"(٦)

وبذلك انتهى من مشكلة الجسد ليصل إلى مشكلة الروح، فبدا لنا إنسانا أشبه بالفيلسوف، باحثا عن سر الحياة ليس في جسد أمه فقط، وإنما في هذا الكون المتنوع والشاسع، وبدأ يراقبه فلاحظ أن موجوداته (الأجسام والأشياء) إما تعلو (كالهواء والدخان) وإما تهبط (كالحجر) وبذلك تعرف على بعض خصائص العالم المادي عن طريق النظر والتجربة، لكن المعرفة المادية لم تكفه، فقد أراد أن يعرف ما يؤرقه من عالم ما وراء المادة.

لاحظ أن الأشياء لا تتغير طبيعتها إلا بفعل مسبب، كتحول الماء إلى بخار لا يكون إلا بالتسخين، والتالي فإن تحول الأشياء لا بد لها من محول، لهذا فإن حدوث العالم وخروجه من العدم لا بد له من فاعل يخرجه إلى الوجود.

كذلك نظر إلى الكون وإلى نظامه الدقيق، أدهشه هذا النظام، فرأى أنه لا بد من أن يكون وراءه منظم قادر تجتمع

فيه صفات الكمال وتنأى عنه النقائض، وهكذا قاده مبدأ السببية إلى الإيمان با تعالى، والتعمق في العالم الروحي.

لهذا أراد أن يقيم صلته بهذا الموجود، المنظم لكل شيء، وصار يتأمل في عالم الحيوان عله يتعلم منه، فرأى أنه لا يهتم إلا بالأكل والشرب وكل ملذات الجسد، فانطوى على ذاته يبحث في أعماقها عن سبل الاتصال با ، فلم يجد سوى الاتصال الروحي والاستغراق في التوحد بالذات الإلهية، لهذا سكن في كوخه الذي بناه وانقطع عن العالم الخارجي ولم يعد يخرج إليه إلا مرة في الأسبوع تلمسا للغذاء الذي بات يعتمد على أبسط الأشياء، مما يتيح له القدرة على الاتصال با بشكل أفضل.

يأتي الجزيرة (آسال) وهو رجل دين متصوف، هاربا من شيوع الفساد في مدينته، بعد أن يئس من إصلاح أهلها، يلتقي بـ(حي) فينفر منه للوهلة الأولى خائفا من منظره (إنسان بدائي، شعر رأسه يغطي جسده إلى جانب ريش النسر الذي يكسوه، لكن تصرفات حي تهدئ من روعه، فيبدأ تعليمه اللغة، وحين يتقنها، يشرع في تلقينه تعاليم الدين، فيكتشف أن ابن يقظان قد توصل إلى الإيمان بإله واحد،

وتعرف صفاته، والتواصل معه عن طريق القلب، وعبادته بل بات يتفرغ لهذه العبادة.

وحين حدثه آسال عن معاناته مع أبناء مدينته يطلب منه (حي) اصطحابه إليهم كي يحدثهم بتجربته الإيمانية، لعلهم يعودون إلى جادة الصواب، وحين يلتقي بهم، يوضح لهم تجربته العقلية في الإيمان، كما يحدثهم عن تجربته الصوفية في التواصل مع ا تعالى، لكنهم كانوا مشغولين بحب الدنيا وملذاتها، لذلك تركهم حي بعد أن نصحهم بالتزام أوامر دينهم وفق الشريعة، وعاد إلى الجزيرة بصحبة صديقه آسال، ليتفرغا للعبادة.

ملاحظات فنية حول رواية "حي بن يقظان":

تعد قصة "حي بن يقظان من أهم القصص التي ظهرت في العصور الوسطى، في نظر كثير من النقاد، فهي رائدة في فن القص، إلى جانب ألف ليلة وليلة، لهذا لا يحق لنا أن نحاكمها بمقاييس عصرنا، وما توصلنا إليه من إنجازات في النظرية السردية، فإذا حاولنا الحديث عن هذه القصة، بمقاييس عصرنا اليوم فليست الغاية تقويمية، كما قد يظن البعض، وإنما من أجل إبراز إنجازاتها الفنية المدهشة،

وإبراز سقطاتها الفنية التي مازلنا نلاحظها لدى كتابنا اليوم، لذلك لا يضير مكانة ابن طفيل وريادته الحديث عنها.

ثمة وعي لدى المؤلف إلى أنه يقدم قصة، لذلك وجدناه يستخدم هذا المصطلح في التمهيد "فأنا واصف لك قصة "حي بن يقظان" وقد استخدم مصطلح "واصـف" بـدل مصـطلح "سارد" أو "أقص" كذلك أبرز في التمهيد أسباب كتابـة هـذه القصة، إنها أسباب تعليمية فقد كتبها بناء على سؤال صديقه عن الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الرئيس أبو علي بن سينا، لذلك ينصحه بلهجة تعميمية قائلا: "فاعلم: أن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبه والجد في اقتنائه" وهذا ما فعله بطل قصته (حي) حين بذل غاية جهده ليصـل إلـى الحقيقة.

لم يذكر، هنا، اسم صديقه، وإنما وصفه بـ"الأخ الكريم، الصفي الحميم، لذلك نرجح أن يكون متلقيا عامـا، يتخيلـه المؤلف كي يستطيع محاورته ومن ثم يحاول هدايتـه إلـى ضرورة استخدام العقل والحدس في قضـية الإيمـان بـا تعالى، لذلك وجدناه في خاتمة القصة يقول له: "أردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق.

وأسأل ا التجاوز والعفو، وأن يوردنا مـن المعرفـة بـه الصفو، إنه منعم كريم، والسلام عليك أيهـا الأخ المفتـرض إسعافه ورحمة ا وبركاته"

وبذلك اتضح لنا أن المؤلف يخاطب متلقيـا مضـمرا، موجودا بالقوة، متوجها إليه بالخطاب عله يفتح أمامه سـبلا مجهولة للإيمان، لعله يستطيع هدايته وإنقـاذه مـن الجهـل والكفر.

لو أردنا تحديد جمالية هذه القصة لوجدناها تكاد تنحصر في الجزء الأول (قصة ولادته ونشأته وفي الجـزء الأخيـر حين التقى بآسال) ويبدو لنا مشهد اللقاء مشهدا سرديا جميلا بكل المقاييس الفنية، إذ احتفظ بقدرته على التشـويق، كمـا شاعت به حيوية، بفضل تنوع الحركات التي لمسناها لـدى كل من (حي) و(آسال) من ركض واختباء وتلاحم في الأيدي ثم لمسات اليد الحانية، بالإضافة إلى تنوع البيئة، إذ تم اللقاء بين البيئة الحضرية بكل ما تعنيه من إنجازات (في الملابس والطعام والتصرفات...) والبيئة البدائية بكل ما تعنيه من حياة فطرية أشبه بحياة الحيوانات، هذا على صعيد الجسد، لكـن هذا التناقض سرعان ما يختفي على صعيد الروح، إذ يتبـين

آسال أن (حي) لا يقل عنه إيمانا ومعرفة با ، لهذا يوافـق على اصطحابه إلى مدينته العاصية لهداية أهلها.

ثمة عناية في رسم هذا المشهد، ظهرت في طريقة تقديم المؤلف للشخصيتين الرئيستين في القصة، فلجأ إلى رسمهما من الخارج وخاصة شخصية (حي) فبرز لنـا فـي شـكله البدائي (شعر رأسه يغطي جسده، ريش النسر الذي يكسـوه) كما وصف لنا الأعماق، فاستطاع أن يبرز لنا حالة الرعـب التي أحس بها كل واحد منهما حين التقى بالآخر، وخاصـة رعب المدني من البدائي، وبذلك اجتمع فـي هـذا المشـهد عناصر سردية تجعل هذه القصة ذات سمات فنية ممتعة إلى حد ما.

صحيح أن بداية القصة وخاتمتها تمتعت بقدرات جمالية في السرد، لكن صلب القصة التي تتحدث عن معاناة (حـي) الروحية إثر وفاة أمه، بدت أشبه برحلـة فلسـفية صـوفية علمية، فقد أسقط ابن طفيل أفكاره على الشخصـية (حـي) وجعله يتحدث بلغته الفلسفية الصـوفية، فبـدت لنـا هـذه الشخصية البدائية أشبه بفيلسوف مسلم، يتحدث لغة القـرآن الكريم، دون أن يتعرف على الإسلام بعد!

إذا رغم حياة العزلة التي عاشها (حي) فقد وجدناه عالما في الفلك، حين تأمل الكون ونشـأة الأرض، كمـا وجـدناه طبيبا، حين بدأ بتفحص جثة أمه الظبية، ويشرحها باحثا عن مصدر الحياة وسبب الموت، لنتأمل هذا القول، الذي يرصـد لنا أعماق الشخصية وأفكارها "وعلم أن أمه التي عطفت عليه وأرضعته، إنما كانت ذلك الشيء المرتحـل، وعنـه كانـت تصدر تلك الأفعال كلها، لا هذا الجسد العاطـل، وأن هـذا الجسد بجملته، إنما هو كالآلة وبمنزلة العصي التي اتخـذها لقتال الوحوش، فانتقلت علاقته عن الجسد إلى صاحب الجسد ومحركه، ولم يبق له شوق إلا إليه."(ص- ٤٥)

إن شخصية (حي) هي ابن طفيل العالم الفلكي والطبيب والفيلسوف، وبذلك توحد المؤلف مع الشخصية، في أغلـب أحوالها وصفاتها وأفكارها ولغتها، فكانت الغاية، مـن هـذه القصة، إيصال أفكاره إلى القراء عن طريق شخصية يتماهى بها تستطيع أن تقدم أفكاره التي قد لا يستطيع التعبير عنهـا صراحة.

لعل إغراق الشخصية في التأمل الفلسـفي والصـوفي، أساء إلى البنية السردية للقصة، إذ إن فن القصة مـن أكثـر

الفنون التصاقا بالمجتمع، لذلك قد تؤدي العزلة الاجتماعيـة إلى الإساءة إليه، فتفقده حيويته وجاذبيته.

إن هذه الدراسة للقصة وفق معطيات عصرنا، قد تكون مفيدة في إبراز إنجازاتها الفنية، لكن أن نتحدث عن مزالقها وسلبياتها فهذا إجحاف في حقها، لأننا نغفـل عـن الفـارق الزمني بيننا وبينها، فنحاكمها وفق معطيات عصـرنا، فلـو حاكمناها وفق معطيات عصرها لوجدناها عملا فنيا رائـدا، قدم لنا قصة فيها الكثير من المقومات الفنيـة (الشخصـية، المكان، السرد، الحوار، الصراع...)

المؤثرات الإسلامية:

يعترف ابن طفيل في التمهيد لروايته "حي بن يقظـان" باستفادته من ابن سينا الفيلسوف الطبيب، خاصة في مجـال اختيار الأسماء (حي بن يقظان، آسال....)لكن ابن سينا اتبـع طريقة المتصوفة في الرمز، فـ(حـي) يقصـد بـه العقـل الفعال،و(ابن يقظان) كناية عن صدوره عن القيوم الـذي لا تأخذه سنة ولا نوم، وهي رحلة ترمز إلى طلـب الإنسـان المعارف الخالصة بصحبة الحواس والعقل، وإن كان يحـذر من رفقة الحواس.

وبذلك يمكننا القول إن "حي بن يقظان" عند ابـن سـينا كتاب في الفلسفة والتصوف استفاد منه ابن طفيـل ليضـيف عليه البنية السردية، ليأتي الفكر الفلسفي بطريقة أكثر جاذبية وربما أكثر إقناعا، لذلك نلاحظ شخصياته تميزت بالحيويـة، إذ لم تعد الشخصية مجرد اسم يحمل فكرة، وإنما بدأنا نجـد أمامنا كائنا بشريا له أحلامه التي تتعدى عالم المحسوس بكل ماديته، باحثة عما وراء الطبيعة عن حقيقة هذا الكون الـذي نعيش فيه.

صحيح أن ابن طفيل إنسان بدائي، اهتدى إلى الإيمـان عبر معاناة ذاتية لكن لغة الراوي كانت متقدمة على بدائيـة الشخصية، فبدت تحمل ملامح إسلامية واضحة، خاصة فـي شيوع التناص القرآني في لغتها السردية، مما يؤسس بنيتهـا الفكرية وجماليتها اللغوية، لنتأمل هذا المقطع "وتصفح طبقات الناس بعد ذلك، فرأى كل حزب بما لديهم فرحون قد اتخذوا إلههم هواهم ومعبودهم وشهواتهم، وتهالكوا في جمع حطـام الدنيا، ألهاهم التكاثر حتـى زاروا المقـابر لا تـنجح فيهـا المواعظة ولا تعمل فيهم الكلمة الحسنة"(٧).

نلاحظ في هذا المقطع سطوع لغة القرآن الكريم، حتى إنها تكاد تشكل صلب هذا المقطع، فنلاحظ أن ابن طفيل ينقل ألفاظ الآية القرآنية كما هي، وإن كان قد حذف الجزء الأول منها "فتقطّعوا أمرهم بينهم زبرا كـل حـزب بمـا لـديهم فرحون"(سورة المؤمنون آية ٥٣)

هنا اقتصر على إضافة فعل (رأى) للسـياق السـردي، وقد نجده يحور الآية تحويرا بسيطا فتتحول صيغة الغائـب المفرد في الآية "أرأيت من اتخذ إلهه هواه أفأنت تكون عليه وكيلا" (سورة الفرقان آية ٤٣) إلى صيغة جماعة الغـائبين بعد أن حذف الجزء الأخير من الآية، أما الآية الأخيرة فقـد تحولت من صيغة جماعة المخاطبين (سورة التكاثر آية١-٢) إلى جماعة الغائبين، وبذلك يتم التحـوير وفـق مقتضـيات سردية تتناسب مع سيرورة القصة.

كما نلاحظ تأثر ابن طفيل بالحدث القرآني، حين حـدثنا عن خوف أم (حي)، في الرواية الواقعية لنشأته، من أخيهـا الملك فتقذف به في اليم، بعد أن تضعه في تابوت، وهذا مـا نجده في (سورة القصـص) "وأوحينـا إلـى أم موسـى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني

إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين" (آية ٧) لكن تفاصيل حياة الرضيع ستختلف كليا، لدى ابن طفيل عنها في القـرآن الكريم.

ثمة تأثر بالروح الإسلامية والمبادئ التي تحض المؤمن على الإسهام في إصلاح مجتمعه، لذلك وجدناه، حين شـكل تصرفات شخصيته (حي) صاغها وفـق هـذه الـروح، إذ وجدناه يدعو آسال لاصطحابه إلى مدينتـه العاصـية علـه يستطيع هدايتها، وهنا نلاحظ ابن طفيـل متـأثرا بالحـديث الشريف "من رأى منكم منكرا فليغيره بيده، فإن لم يسـتطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان"

فلسفة ابن طفيل:

يعد ابن طفيل من فلاسفة المسلمين، وقد حاول أن ينقل في (حي بن يقظان) هذه الفلسفة عن طريق السرد الروائـي الذي بفضله لمحنا فلسفته العقلية، التي تؤكد أن بوسع الإنسان أن يرتقي بنفسه من المحسوس إلى المعقول، وأن يصل بقواه الطبيعية إلى معرفة الإله والإيمان به، ومن ثم فهم العالم من حوله، وقد قسم هذه المعرفـة قسـمين: المعرفـة العقليـة، والمعرفة الحدسية التي ينكشف فيها الأمر للـنفس بوضـوح

ليس عن طريق المصطلح الفلسفي، وإنما عن طريق "الحال" [٨] الذي يستوطن القلب، ويستدل به عن طريق الحدس.

ويرى ابن طفيل اختلاف الفيلسوف عن العامة بقدرته على إدراك الحقائق الإلهية بعقله وحدسه، أما العامة فهي بحاجة إلى من يرتقي بها إلى هذه المبادئ العالية عن طريق الحس والخيال، لهذا فشلت مهمة (حي) في مدينة آسال العاصية، في إقناع العامة بالإيمان عن طريق العقل والحدس.

وبما أن قصة (حي بن يقظان) قصة رائدة في العصور الوسطى لذلك من البديهي أن تؤثر بتلك القصص اللاحقة التي ظهرت في أوروبا، كما أثرت قصص ألف ليلة وليلة.

سنتناول في هذه الدراسة إحدى نماذج التأثر : قصة "روبنسون كروزو" لدانييل ديفو [٩] فنبحث عن نقاط اللقاء ونقاط الاختلاف.

"روبنسون كروزو":

يبدو لنا روبنسون كروزو شابا في العشرين من عمره، أحلامه أحلام الشباب في السفر والمغامرة، يستأذن والديه في

السفر عبر البحار، ليحقق أحلامه، لكـن والديـه يرفضـان الموافقة على هذه الفكرة حرصـا علـى حياتـه، فيعصـي أوامرهما، ليحقق رغبته في المغامرة والسفر، لذلك نجد والده غاضبا عليه يدعو ا أن يضع في طريق ابنه المتاعب.

فعلا حين يسافر روبنسون يصادف أهوالا كثيرة، كـان آخرها تحطم السفينة، وغرق جميع ركابها، ماعدا روبنسون، وبعد أن يجتاز أهوالا كثيرة يجد نفسه في جزيرة نائيـة، لا يوجد فيها سوى الحيوانات المتوحشة فتكبد مشقة البحث عن حياة آمنة مستقرة فيها، لذلك يصـنع مـن أشـلاء السـفينة المحطمة سكنا بسيطا، أما طعامه فكان مما تيسر له من ثمار الجزيرة، لكن المصادفة تساعده في تأمين غذائه من الحنطة، حين نفض كيسا (يريد استخدامه لبعض شؤونه) كان فيه بقايا حنطة، فهطلت الأمطار ونبتت البذور، فصار يعتني بها، إلى مرحلة الحصاد.

نلاحظ أن كروزو لا يبدأ من الصفر، وإنما يساعده في الاستمرار على قيد الحياة مؤن وأدوات حصل عليها من بقايا السفينة المحطمة، كما ساعدته الطبيعة بـأن مدتـه بـالمواد الأولية (الخشب) ليستمر في العيش.

بعد فترة من الزمن يلتقي روبنسـون بإنسـان أسـير، استطاع أن يهرب من أكلة لحوم البشر، فيسـميه (جمعـة) ويتخذه مساعدا له في عمله.

عاش روبنسون في الجزيرة مدة ثمان وعشرين سـنة، إلى أن أتت مصادفة سفينة، يرحل على متنها إلى بلاده، بعـد أن يخوض صراعا مع رجال ثائرين على ربانهـا، وهكـذا لاحقته المتاعب حتى آخر مراحل سفره!!

اللقاء بين "حي بن يقظان" و "روبنسون كروزو"

لو وقفنا عند السنة التي توفي فيها مؤلف " روبنسـون كروزو" دانييل ديفو (١٧٣١م) وسـنة وفـاة ابـن طفيـل (١١٨٥م) للاحظنا أن مؤلف "حي بن يقظان" قد عاش قبـل ديفو بحوالي خمس مئة سنة، وأن كلا الكاتبين قد عاش فـي إسبانيا فترة من حياته، لذلك كان تأثر ديفو بابن طفيل أمـرا طبيعيا.

لو تأملنا الفضاء المكاني لكلتا الروايتين للاحظنا تشابها كبيرا، فنحن أمام فضاء واحد تقريبا (جزيرة نائية) كذلك نجد فيها إنسانا وحيدا، يحاول أن يفهم ويستكشف كل ما يحيط به،

وبذلك نجد لقاء في تركيز القصتين على شخصـية رئيسـية واحدة، تعيش ظروفا متشابهة (العزلة، البدائية...)

كذلك تبدو الشخصية الثانويـة، فـي كلتـا القصـتين، شخصية طارئة (آسال، جمعة) تـأتي إلـى الجزيـرة بعـد استقرار الشخصية الرئيسية، إذ تم اللقاء بها بعد مرور فترة طويلة من العزلة في الجزيرة، وقد لاحظنـا أنهـا أضـفت الحيوية على فضاء القصتين، وأسهمت في تجديد إيقاعهما.

نلمح في كلتا القصتين الغاية التعليمية، فابن طفيل، كما لحظناه منذ المقدمة، يريد أن يدلل على وجود ا باسـتخدام العقل والحدس، دون استخدام الشريعة، لذلك جعل من (حي) إنسانا بدائيا يصل إلى الإيمان عن طريق استخدام العقل أولا ثم الحدس، كأنه يطلب من الناس أن يمعنوا النظر في هـذا الكون ليتوصلوا إلى الإيمان بعقولهم وقلوبهم، لا أن يكـون إيمانهم إيمانا تقليديا، يحول التواصل مـع ا تعـالى إلـى مجموعة من الطقوس لا علاقة لها بالقلب أو العقل.

أما دانييل ديفو فقد كانت غايته تربوية، إنه يتوجه إلـى الشباب، الذي يعشق المغامرة والسفر، بالنصيحة، طالبا إليهم النظر إلى ما آل إليه حال روبنسون حين لم يستمع إلى رغبة

والديه في عدم السفر، ونفّذ ما يدور في رأسه مـن أفكـار، فعانى متاعب جمة استمرت حتى لحظات سفره الأخيرة.

انعكست في كلا القصتين ملامح مـن السـيرة الذاتيـة للمؤلف، ففي قصة "حي بن يقظان" نجد أهم القضـايا التـي أرقت ابن طفيل (هل تستطيع الفلسفة أن تؤدي إلى الإيمـان با تعالى، على نقيض القول الشـائع " مـن تمنطـق فقـد تزندق"؟ ثم هل يكفي استخدام العقل ليصل بنا إلى الإيمـان العميق أم نحن بحاجة إلى القلب والقوى الداخلية الحدسية إلى جانبه؟ هل تستطيع العامة الإيمان بهذه الطريقة؟ أم لا بد لها من الطريقة النقلية في الإيمان؟ هل الطريقة العقلية الحدسـية وقف على الخاصة دون العامة؟)

إذا نلمح في هذه القصة بعض المعاناة الروحية والفكرية لابن طفيل، كما نلمح بعض ملامحه الشخصية التي أسـقطها على (حي) فجعله فيلسوفا وطبيبا، وعالم فلك مثله.

أما قصة "روبنسون كروزو" فقد لمحنا فيها معاناة دانييل ديفو من عقوق ابنه، لذلك جعل روبنسون ابنا عاقا لوالديـه، وأسقط عليه غضبه، مما جعله يعاني متاعب جمة في سفره، وعاقبه بأن عاش معظم حياته وحيدا يجتر آلامه.

الاختلاف بين "حي بن يقظان وروبنسون كروزو"

يدخل روبنسون الجزيرة النائية شابا، قد تكـون فكـره وتأصلت عاداته، أي بدا لنا إنسانا مدنيا أجبر علـى الحيـاة البدائية، أما (حي) فقد بدأ حياته فيها رضيعا (حسب الرواية الأولى) أو تخلق من تربتها (حسب الرواية الثانية) لذلك كان إنسانا بدائيا لصيقا بالطبيعة، وقد قويت صلته بها مع الأيـام، إذ لم يعرف عالما غيرها، فكان عالم الحيوان في الجزيـرة دليله للحياة، تعلم منه طرائق العيش البدائية.

إذا بدأ (حي) حياته في الجزيرة من الصفر، في حـين وجدنا روبنسون يستعين بمخلفات السفينة المحطمة، فاستطاع أن يوفر لنفسه عيشة متحضرة بفضل المؤن والأدوات التـي عثر عليها مع بقايا السفينة.

نظرا لعلاقة (حي) الحميمة بالطبيعة نجده إنسانا تغلـب عليه الروحانيات والأفكار، همه الأساسي البحث عن قضـايا تؤرق الإنسان (الإيمان با ، الموت، هداية الآخرين...) لذلك لم تؤرقه قضايا الحياة المادية، خاصة في المرحلة الأخيـرة من حياته، فقد رأى أن الاستغراق في التواصل مـع الـذات الإلهية يفسدها الانشغال بالماديات، لذلك كان طعامه بسيطا،

يخصص له وقتا زهيدا ليصرف وقته في التأمل والعبادة، في حين وجدنا روبنسون مشغولا بالعالم المادي، همه الأساسـي تأمين الطعام ليس لمعيشته اليومية فقط وإنما يفكر بمعيشـته المستقبلية فيحاول تأمين مؤنة الشتاء والعيش في مسكن على نسق عرفه في حياته السابقة، لـذلك نسـتطيع أن نقـول إن روبنسون نقل الحياة المدنية بكل ماديتها إلى الجزيرة، لـذلك ابتعد عن القضايا الروحية، في حين جسـد (حـي) الحيـاة الروحية بتأثير الطبيعة التي التصق بها، وكما يقـول جـان جاك روسو إن الإنسان الذي يعيش قريبا من الطبيعـة أشـد تدينا واقترابا من ا من ذلك الإنسان الذي يعيش في المدينة، ربما لأنه يزداد رهافة وإحساسا بمعجزات الكون وجمالـه، لشدة معايشته للطبيعة، ورؤيته لتبدلاتها المعجـزة، لا أدري إن كان يحق لنا القول: إن قصة "حي بن يقظان" تجسد لنـا علاقة الشرقي بالكون، والتي رأيناها تعتمد علـى التركيـز على الروحانيات وعدم الاهتمام بالماديات، في حين تجسد لنا قصة "روبنسون كروزو" علاقة الغربي المادية بالكون، وإن كنا لا نستطيع أن نقبل هذا الحكم بشكل مطلق!!

إن شخصية (حي) هي شخصية فيلسوف يتأمل الكـون ليفهم أسراره، يثير أسئلة جوهرية تتعلق بالوجود الإنسـاني وكيفية تواصله مع ا ، لذلك اجتمعت لديه شخصية الفيلسوف إلى جانب المتصوف! وهو يفكر في إصلاح غيـره، لـذلك برزت لديه شخصية المصلح، في حين وجدنا (روبنسـون) إنسانا عاديا أقصى طموحاته تلبية حاجاته المادية.

وقد كان اللقاء بالشخصية الثانويـة (جمعـة) معـززا للجانب المادي لروبنسون إذ يقوم بمساعدته في أمور حياتـه المادية، في حين كان لقاء (حي) بـ(آسال) معززا للجانـب الروحي، علمه اللغة، إحدى أهم مفاتيح الأعماق والأفكار، ثم أخذه إلى مدينته العاصية ليسهم في إصلاحها.

لو تأملنا علاقة (حي) بـ(آسال) لوجدناها علاقة نديـة، إذ يتم تبادل المعرفة بينهما، ويحاولان التعاون فـي سـبيل إصلاح البشر وهدايتهم.

أما علاقة روبنسون بـ(جمعة) فقد كانت علاقة السـيد بالمسود على نقيض علاقة (حي) بـ(آسال) وبذلك تتجسد لنا علاقة الغربي بالآخر، فهو السيد والآخر عبد له.

نلاحظ أن القصة لدى ابن طفيل مازالت بدائية، رغـم الإنجازات السردية التي لحظناها، إذ لا نجد، غالبـا، سـردا متصلا بحدث معين، أو بشخصية معينة، خاصة إذا تجاوزنا المقدمة والخاتمة، التي أشرت إلى جماليتهمـا سـابقا، فقـد امتلأت القصة بالاستطرادات الفلسفية، فأصبحت أشـبه مـا تكون بمقال فلسفي، في أغلب الأحيان، في حين بدا السـرد القصصي، في "روبنسون كروزو" متقنا، يكـاد يخلـو مـن الترهل والاستطراد، فالحدث مشوق، يتطـور عبـر حبكـة متماسكة، وقد ابتعدت الشخصية عن التجريـد، فلـم تبـد، مجموعة أفكار، كشخصيات ابن طفيل، بل رأيناها قريبة من الواقع، هنا لا بد أن نذكر مرة أخرى بالفارق الزمنـي بـين القصتين (حوالي خمس مئة سنة)

يلاحظ وجود مؤثر إسلامي آخر في قصة "روبنسـون كروزو" وهو ألف ليلة وليلة، إذ لا بد أن ديفو قد اطلع على ترجمة (غالان) لألف ليلة وليلة التي ظهرت في اثني عشـر مجلدا بين عامي (١٧١٤- ١٧١٧) فقد توفي ديفو (١٧٣١)

يلاحظ المرء أن معاناة روبنسون تشبه معاناة السـندباد البحري، خاصة في بداية الرحلة البحرية، حيـث تحطمـت

السفينة وبقي حيا دون سائر الركاب، فعاش في جزيرة نائية وحيدا.

وبذلك لم يكتف دانييل ديفو بالتأثر بقصـة "حـي بـن يقظان" وإنما تعددت مجالات تأثره، ليتجاوز ذلك التأثر إلـى الإبداع، الذي ينطلق من خصوصيته التي تنبع من معاناتـه الذاتية وخصائص أمته.

الحواشي

١- د. لوثي لوبيث بارالت "أثر الثقافة العربية في الأدب الإسباني" كتاب الرياض،عدد (٥٤) يونيو، ١٩٩٩، ص ٦٣ بتصرف.

٢- زيغريد هونكه "شمس العرب تسطع على الغرب" منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٨، ١٩٨٦، ص ٤٨٣

٣-ابن طفيل "حي بن يقظان" إعداد د. سمير سـرحان،و د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، مكتبـة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٧-٨

٤- المصدر السابق ص ٣٥

٥- المصدر السابق نفسه، ص٣١- ٣٢

٦- المصدر نفسه، ص ٤٥-٤٦

٧- نفسه، ص ١٢٠

٨- ورد تعريف مصطلح "الحال" لدى ابن عربي على الشكل التالي: هو " ما يرد على القلب مـن غيـر تعمـد ولا اجتلاب ومن شرطه أن يزول ويعقبه المثل، ومن هنـا

نشأ الخلاف فمن أعقبه المثل قال بدوامه، ومن لم يعقبه مثل قال بعدم دوامه، وقد قيل الحال تغيـر الأوصـاف على العبد" من كتاب نصوص المصطلح الصوفي فـي الإسلام" د. نظلة الجبوري، مطبعة اليرمـوك، بغـداد، ط١، ١٩٩٩، ص ١٣٠

٩- دانيال ديفو "روبنسون كروزو" ت. كامل كيلاني، مطبعة المعارف بمصر، ط٣، د.ت

أثر الرواية الحديثة الغربية
في الرواية العربية

"الصخب والعنف" لوليم فوكنر" و " ما تبقى لكم" لغسان كنفاني نموذجا

ماهية الرواية الحديثة:

يحسن بنا أن نتوقف في البداية عنـد تعريـف سـريع للرواية الحديثة، التي تدعى أيضا رواية "تيـار الـوعي"(١) وهي تمثل ثورة حقيقية على الاتجاه التقليدي الذي كان فـي القرن التاسع عشر، وقد بدأت هذه الثورة مـع الإنجـازات العلمية المذهلة في بدايات القرن العشرين تقريبا.

لو تأملنا الجذور التاريخية لرواية تيار الوعي لتأكد لنـا أن الإنتاج الأدبي الجيد ليس دورانا في الفراغ، أو وحيا يهبط من السماء فجأة، وإنما هو تتويج لجهود سابقة، ولتطـورات مستمرة في تاريخ الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، فهذا مـن شأنه أن يؤكد أن الأسلوب الحديث في الكتابة استمرار لجهود سابقة، تبرزها جهود لاحقة وذلك بالإضافة إليها، الأمر الذي يعني شرعية انتمائها إلى الجنس الروائي، ويوضح مدى هذا الانتماء.

مع بداية القرن التاسع عشر ظهرت روايات تتخلى عن رسم الشخصية من الخارج، قي بعض مقاطعها، وتلتفت إلى أعماقها (دوستفسكي، جين أوستن، هنري جيمس) لكنها رغم ذلك، بقيت هذه الرواية وفية للتقاليد التي أرسـاها الـرواد،

وخاصة ما كان منها متصلا بالمحافظة على الأبعاد الروائية الثلاثة: الحدث، الشخصية، اللغة الروائية.

ابتدع وليم جيمس، أحد علماء النفس مصـطلح "تيـار الوعي" وقد استقر اليوم بوصفه مصطلحا أدبيـا، يسـتخدم للدلالة على طريقة تقـديم الجوانـب الذهنيـة والشـعورية للشخصية، إذ تهتم الرواية بالمستويات غير الكاملة (مستوى ما قبل الكلام بما فيه من كلام وأفكار ومشاعر وذكريـات) وبذلك لا تخضع للمراقبة و التنظيم والسيطرة علـى نحـو منطقي، فتبدو الذكريات والأفكار والمشـاعر أشـبه بتيـار مضطرب في الأعماق، عندئذ ينكشف أمامنا الكيان النفسـي للشخصية.

والحقيقة أننا لا نجد تقنية واحدة لرواية تيـار الـوعي، وإنما نجد عدة تقنيات، كذلك لا نستطيع أن نقـول إن هـذه الرواية تنتمي للأدب السيكولوجي فقط، بل تنتمي إلى علـوم وفنون أخرى، فقد امتصت كل الأجناس الأخرى، إنها تنافس الشعر ...عندما تمتلئ بالاستعارة أو عندما تلعب بموسـيقى الكلمات وتأخذ من المسرح المنولوج والحوار...وتستعير من النقد الأدبي غاياته، عندما تقدم بنفسها نظريتها فـي الأدب،

كما تفسح مكانا للفلسفة، وتستعين بالموسيقى، فقد أعطى كل من بروست وجويس وبوتور لأعمالهم بنية موسيقية، بوساطة تركيب الفقرات والإيقاع ورنين الجملة، وقد نجـد روايـات مستمدة من لوحة فنية.(٢)

إن التجربة الإنسانية، التي تمتزج فيها العوالم الخارجية بالعوالم الداخلية لا يمكن أن تحد أو أن تكتمل، إذ تختلط فيها معطيات عقلية (المفاهيم، الأحاسيس، التخيلات، الذكريات...) ومعطيات روحية (الحدس، الرؤية، البصيرة...) ولا شك أن الفصل السابق بين هذه المعطيات فصل غير دقيق، إذ كثيرا ما تبدو ممتزجة بعضها ببعض.

وهكذا فإن مجال الحياة الذي يهتم به أدب تيار الـوعي هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهيـة والكيفية، وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقليـة مـن الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحـدس، كما تشتمل الكيفية على ألوان الرمز، وعمليـات التـداعي، ويكاد يكون من المستحيل أن نميز الكيفية عن الماهية! فهـل الذاكرة مثلا جزء مما يحتويه الذهن أم أنها عمليـة ذهنيـة؟ ومثل هذا التمييز الدقيق ليس بالطبع من مهمـة الـروائيين،

وإن كانوا يكتبون رواية تيار الوعي بهدف توسيع قدرات هذا الفن وذلك بتصوير الحالات الداخلية لشخصـياتهم، وبـذلك يستطيع الإنسان، بفضلها أن يحتفظ بعلاقات مع الحياة فـي مجموعها.

الشخصية:

تريد الرواية الحديثة أن تتخلى الرواية عـن زخرفـة الشخصية التي في نظرها ليست إلا قناعا يخفي دون فائـدة وجه المؤلف، كما يقول كونديرا [٣]

وعلى هذا الأساس كانت الميزة الرئيسية لرواية "تيـار الوعي" قدرتها على تصوير الشخصية على نحو أكثر دقـة وأكثر واقعية من الرواية التقليدية، لأنها لا تقدم الإنسان مـن الخارج، وإنما من الداخل، أي تقدم ماهية الإنسـان، ومـن المعروف أن كل مؤلفي هذه الرواية (فيرجينا وولف، ولـيم فوكنر، جيمس جويس...) كانوا على معرفة بنظريات التحليل النفسي، وبنظرية الشخصية التي ظهرت من جديد في القرن العشرين، وبالفلسفة الجديدة والتصوف الـديني، والوجوديـة المسيحية، ...الخ

إن الرواية الحديثة تهتم بالبحـث عـن المعنـى فـي الشخصية الإنسانية أكثر من البحث عنه في الفعل ورد الفعل الاجتماعيين، وبذلك تسلط الأضواء علـى الفـرد لا علـى المجتمع، أي على أفكاره التي تتسلط عليه فـي الحاضـر، والتجارب الماضية التي يعايشها فيـه، فيتبـدى لنـا الهـم الاجتماعي بطريقة غير مباشرة، أي بطريقة أكثـر إيحـاء وفنية.

لذلك يلتقي هؤلاء الروائيـون بـالروائيين الطبيعيـين (زولا، فلوبير...)في أنهم يحاولون تصـوير الحيـاة بشـكل دقيق، ولكن الحياة التي استأثرت باهتمـامهم كانـت الحيـاة الداخلية للشخصية، على نقيض الروائيين الطبيعيين.

الانطباعات والصور:

تعتقد فرجينا وولف أن الشيء المهم الـذي ينبغـي أن يعبر عنه الفنان هو رؤيته الخاصة، أو ماهية الحيـاة مـن زاوية ذاتية، وأن الشيء الهام في الحياة الإنسانية هو البحث عن المعنى والتعرف إلى الذات، ولهذا فـإن طريقتهـا فـي الكتابة الروائية هي تقديم الانطباعات النفسية (عـن طريـق الصورة، والتركيز على العلاقة بين الأشياء) وهي تختار تلك

الانطباعات بوصفها مراحل في طريق الوصول إلى رؤية ما، وبذلك يصبح تشريح النفس الإنسانية ليس مجرد تحليل شكلي، وإنما يمتلئ بحساسية الفنان الانطباعي للون والصوت والشكل والرائحة.

وقد بدت الصورة الجمالية لدى (جويس) حياة مصفاة في قالب من الخيال الإنساني، ومبرزة بفضله، لذلك يتحقق السر الجمالي على نحو شبيه بحالة الإبداع المادي، فالفنان، مثل المبدع في عالم المادة، يظل مختفيا ومصفى خارج الوجود ومحايدا يتسلى، وهكذا كان في روايته يوليسيس.

أما لماذا يصر (جيمس جويس) أن يتخلص العمل الأدبي من آثار مؤلفه؟ فنجده يوضح لنا أن العمل الأدبي بوصفه إبداعا ليس أكثر من عمل يقتضي مهارة، وجمالية هذا العمل في تأثير على المتلقي، أي في جعله على اتصال مباشر بالحياة التي يمثلها، كأنه يريد تقديمها كما هي في الواقع دون حكم تعسفي أو تقييم مباشر، لذا كانت المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة، كما يقول كونديرا، وهي معرفة داخلية تتعلق بدقائق النفس، ولا تعني حشوها بمعارف، تثقل

كاهلها، وإنما نجد توظيفا لمعارف عدة في جسد الرواية عبر لمسات فنية، فتبدو جزءا حيويا من فضاء الرواية.

ومن المزايا التي تتوافر لرواية "تيار الوعي" هي قدرتها على تقديم الرموز بوصفها بدائل للأفكار الذهنية.

تقنيات الرواية الحديثة:

ثمة ملاحظة يحسن التوقف عندها وهي أن التقنية الفنية لرواية "تيار الوعي" ليست واحدة وإنما تختلف من رواية إلى أخرى، اختلاف التكوين الذاتي والاجتماعي للفنان، فالإبـداع في أي مجال ذاتي، وهذا يعني أن يحمل بصمة خاصة بـه، كما يحملها الإنسان في أصـابعه، لتـدل علـى شخصـيته المتفردة، لهذا تتعدد تقنيات الرواية الحديثة بتعدد الروائيين.

إننا حين نتحدث عن تقنيات هذه الرواية فمن أجـل أن نبرز أهم معالمها دون أن يعني ضرورة التزامهـا بشـكلها الحرفي، أو حصرها في قالب واحد لا يطالـه التغيـر، أو الإضافة، فهي أدوات باتت شائعة في الرواية، يتوجب علينـا معرفتها، كي نتمكن من التفاعل مـع الإنجـازات الحديثـة للرواية، ولعل أهم هذه التقنيات المسـتخدمة هـي: الحـوار

الداخلي المباشر، الحوار الداخلي غير المباشر، الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، مناجاة النفس...

الحوار الداخلي: هو تلك التقنية المستخدمة في الروايـة بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليـات النفسـية لديها، دون التصريح أو التلميح إلى أن الشخصية سـتجري حوارا داخليا.

والحوار الداخلي المباشر: هو ذلك النمط من الحـوار الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتـراض أن هناك سامعا، فيقدم المحتوى الداخلي كما لو لم يكـن هنـاك قارئ، ويجري الحديث بضمير المتكلم، فتعبر الشخصية عن واقعها وعن أحاسيسها وآمالها ...خالطة الحاضر بالماضـي بالمستقبل، مازجة الحلم بالحقيقة، واليأس بالأمـل، فتجسـد أعماق النفس بكل اضطرابها وآلامها.

أما الحوار الـداخلي غيـر المباشـر: الـذي يـدعى بـ(الوعي الباطني) فيتميز عن الحوار المباشر مـن ناحيـة التركيب اللغوي، واستخدام ضمير المخاطب أو الغائب، وهذا يعني وجوب حضور الراوي أو المؤلف بشـكل دائـم، لأن طبيعة الضمائر لا تسمح له بالغياب، بل تطلب منه أن يكون

شاهدا أو راويا أو معلقا على الأحداث، وأن يستخدم الطـرق الوصفية والتفسيرية.

مناجاة النفس: تقترب من الحوار الداخلي غير المباشر في اعتمادها على ضمير الغائب والمخاطب من ناحية البناء اللغوي، وتختلف في هذه الناحية أيضا، فهناك ينبغـي علـى المؤلف الحضور، أما هنا فدوره ثانوي، لأن تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية يجـري مباشـرة مـن الشخصية الروائية دون أن يتدخل الراوي أو المؤلف.

الوصف: رأينا قبل قليل أن الرواية الحديثة تركز علـى الصورة وعلى العلاقات البصرية بين الأشياء، وقد كانت هذه التقنية موجودة في الرواية التقليدية، إذ كانت تفيد في تحديـد الخطوط العريضة لديكور الروايـة، ثـم لإيضـاح بعـض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء مـا. أما الآن فهي، في بعض نماذجها، لا تتحدث إلا عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنـى، أو علـى الأقل هذا ما يحاوله بعض كتاب الرواية اليـوم، فقـد كـان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة، وكان فيما مضى يهدف إلى أن

يجعل القارئ يرى الأشياء، أمـا الآن فيحـاول أن يحطـم الأشياء، وكان إصرار هذا الوصف على التحـدث بإسـهاب عن الأشياء والجمادات لا يهدف إلا إلى إفساد خطوط هـذه الأشياء، وجعلها غير مفهومة، بل إلى إخفائها تماما...وبعـد عدة فقرات ينتهي الوصف ليكتشف القارئ أن هذا الوصـف لم يترك شيئا متماسكا وراءه، فقد اكتمل الوصف في حركـة مزدوجة من الخلق والتحطيم، وهذه الحركـة نجـدها فـي الرواية على كافة المستويات وخاصة فـي التركيـب العـام للرواية، ومن هنا كان الإحساس بالانخداع الملتصـق بكـل أعمال اليوم [٤] وبذلك بات عالم الأشياء جزءا أساسـيا فـي تشكيل فضاء كثير من الروايات الحديثة، دون أن نسـتطيع القول أنه يشكل سمة عامة لها.

والحقيقة أن الوصف في الرواية الحديثة يتخذ مسارين: الأول نحو أعماق الشخصية، والثاني نحو الأشياء التي باتت تحل محل الإنسان، وتلغي كينونته في حياتنـا التـي باتـت استهلاكية ترى قيمة الإنسان بما يملك من أشياء!!!

إن الوصف في الرواية التقليدية كالوصف في الروايـة الحديثة التي يطلق عليها أحيانا رواية"تيار الوعي" يتم عـن

طريق المؤلف الواسع المعرفة، وذلك دون أية محاولة مـن جانب هذا المؤلف لوضع قناع على الحقيقة، والشيء الوحيد غير العادي في وصف الرواية الحديثة هو موضوعه، الذي يتعلق بالعالم الداخلي للشخصية، والحياة الذهنية لهـا بكـل تداعياتها.

إن هناك ثلاثة عوامل لتنظـيم التـداعي: وهـي أولا الذاكرة التي تعد الركيزة الأساسية للتداعيات، وثانيا الحواس التي تقودها، وثالثا الخيال الذي يحدد طواعيتها، أمـا ثبـات عمل هذه العناصر ونظام ترتيبها، والناحية العضوية المتصلة بها فهي مشكلات مختلف عليها عند علماء النفس، ولم يهـتم أحد من كتاب الرواية الحديثة بالمشكلات المعقدة لعلم النفس، لكن كل الكتاب أدركوا أهمية التداعي الحر في تحديد حركة العمليات الذهنية لشخصياتهم.

وسائل تنظيم حركة تيار الوعي: وهي مجموعة يمكـن أن تسمى على سبيل التشبيه "مستحدثات سـينمائية" وتـدعى "المونتاج" تشمل مجموعة من الوسائل التي تستخدم لتنظيم أو لتوضيح تداخل الأفكار وتداعيها، كالتوالي السريع للصـور، أو وضع صورة فوق صورة، يقسم المونتاج إلى قسمين:

المونتاج الزمني: إذ يبقى الشخص ثابتا فـي المكـان، لينتقل تيار الوعي عبر عدة أزمنة، وبذلك يضـع الروائـي صورا أو أفكارا من زمن معين على صور أو أفكـار مـن زمن آخر.

المونتاج المكاني: يبقى الزمن ثابتا، ليتغيـر عنصـر المكان، وليس من الضروري أن تتضمن هذه الطريقة تقـديم الوعي فهي تستخدم على أنها تقنية مساعدة، تسـمى "عـين الكاميرا" أو "المشهد المضاعف" وهي أسماء يمكن أن توحي بإمكان اجتماع مجموعة صور في نقطة زمنية واحدة.

إن الوظيفة الأساسية لهذه الوسائل السينمائية هي التعبير عن الحركة وتعدد الوجوه، وهذه وسيلة معدة لتقديم ما هـو غير ساكن منظم وفق المنطق المعروف، لـذا كانـت هـذه الوسيلة خير معين لكتاب الرواية الحديثة، إذ تستطيع تحقيق غرضهم الأساسي، وهو تقديم العنصر المزدوج في الحيـاة الإنسانية، أي اختلاط الحياة الداخلية بالحياة الخارجيـة فـي وقت واحد.

إذا يمكننا القول بأن الزمن لم يعد يسير وفـق ترتيـب ظاهري، يحدده الظاهر والمنطق التاريخي لسيرورة الحدث،

ولا شك أن اضطراب الزمان واختلاطه يؤدي إلى اخـتلاط الأمكنة، لذلك التقسيم السابق ليس مقبولا بجملته، وإنما لابـد من المرونة في التعامل معه، والأخذ بعين الاعتبار أن الأدب الحديث، شأنه شأن أي إبداع حقيقي لا يمكن أن يكون مقسما تقسيما آليا، ونحن نلجأ إلى هذا التقسيم لتسهل دراسته، دون يعني ذلك فصلا حتميا بين الزمان والمكان، وإنمـا فصـلا مجازيا يساعد على توضيح المكان المضـطرب والزمـان المختلط بسبب التداعي الحر، الذي لا يخضـع لأي تنظـيم مكاني أو زماني..

لو تأملنا طبيعة المكان في الرواية الحديثة بمعزل عـن طريقة تقديمه فيها، لوجدناه قد ابتعد، غالبا، عـن أن يكـون ديكورا للحدث، وامتدادا كنائيا للشخصية والبيئة والحدث الخ كما في الرواية المسماة تقليدية، وإنما أصبح المكـان، فـي الرواية الحديثة، يبني رموزه" التي تعيد تشكيل أدبية الرواية، وتجسد الرؤية، فتؤسس جماليات جديدة، وعلى هذا الأسـاس أصبح المكان إحدى علامات الرواية الحديثة، وبات رمـزا لحياة البشر يجسد الغربة والملل والضيق والمفارقة والعبور المؤقت، ويؤثر على مفهوم الزمن، فيعكس اضـطرابه بـين

الديمومة واليومي، بين السطحي والعميـق، وبـين الـوهم والحقيقة.(5)

بالإضافة إلى استعارتهم وسـائل التقنيـة السـينمائية، **استخدموا علامات الترقيم استخداما خاصا**، كي يقدموا تيار الوعي وينظموه، ولعل أهم سماته: الفيض، والخصوصـية، أي أنه يقدم جوانب غير مترابطة وغير مشكلة، الأمر الـذي يجعل وعي أي إنسان لغزا بالنسبة للإنسان الآخر، ونستطيع أن نعد هاتين السمتين نتيجة للقوانين الذهنية للتداعي الحـر، وهما متصلتان اتصالا وثيقا، ولعل الإنجاز الأساسي لكتـاب الرواية الحديثة: هو تقديم الاضـطراب الـداخلي للعمليـات الذهنية، وجعلها تعني شيئا.

اللغة الروائية:

تبدو لنا لغة الرواية الحديثة لغة يغلب عليهـا المجـاز، ويسودها التشخيص والتكرار، يبدو عليها الخلل في التركيب أحيانا، إذ قد نجد تركيب الجملة في حالة من الفوضى، فقـد ينقص الجزء الأول منها، وقد ينقص الجزء الأخير...

إن شيوع المجاز والتكثيف الشعري في اللغة أمر يتناسب مع لغة الأعماق، فبفضل الكثافة الشعرية تستطيع اللغة أن تمتلك إمكانات إيحائية متعددة، تساعد على اقترابها من اضطراب الأعماق من أجل محاولة تقديم بعض غوامضه، وهكذا فإن الاستعانة باللغة الشعرية والرمز والتصوير يعين الروائي على التعبير عما لا يمكن التعبير عنه في منطقة الوعي بطريقة مباشرة، بل يتحتم التعبير عنه بطريقة انطباعية رمزية مكثفة.

لاشك أن مثل هذه اللغة المجازية، تهب الرواية الحديثة خصوصية، لكن كثيرا ما تلقي هذه اللغة على الرواية ظلا من التلغيز، فيما لو ابتعدنا عن ملامحها الشعرية وأهملنا ربطها بالواقع على نحو شفاف.

إن معظم هذه الوسائل ليست شائعة في النثر العادي، لذلك شكلت بعض سمات الحداثة في الرواية، ولكن هناك ناحية يحسن الإشارة إليها: وهي أن هذه الوسائل والسمات لم تشكل نبض العمل الروائي بشكل مستمر، وهي تعكس بذلك خاصة داخلية من خواص الذهن وهي سرعة التنقل من موضوع لآخر، أي عدم الاستمرار، كذلك نلاحظ لكل مبدع

خصوصيته في استخدام هذه التقنية والتي تبدو لنـا أحيانـا ممتزجة بالطريقة التقليدية للرواية.

القالب الفني:

إن تقديم مستويات اللاوعي (ما قبل الكلام) لا يمكن أن يقدم في قالب محدد، وبذلك ينطلق تيار الوعي مستقلا عـن تطور الحدث، ومعنى ذلك أن تطرح الحبكة جانبا، وبـالرغم من ذلك يفرض على هذا التيار المضطرب نوع من القالب، لتنظيم مواده وبالتالي كي يتم تفاعل المتلقي معه، لذلك نجـد فيه تمسكا بالوحدات الثلاث الكلاسية التي تمسكت بها الرواية التقليدية (الزمان والمكان والحدث) وتمسكا بالبناء الموسيقي والبناء الرمزي المعقد.

دور المتلقي:

يحاول الروائي في الرواية الحديثة أن يبتعد عن تقـديم الخبر للمتلقي، ليريه أو بالأحرى ليشركه في فضاء الرواية، وبذلك لم يعد المتلقي يستقبل عالما متكاملا مغلقا على نفسه، بل على النقيض إنه يحاوره، ويطلب منه أن يسهم في عملية الخلق وأن يخترع بدوره العمل الذي يقرأ، فيكون مشاركا في

معطياته لخلق انسجام وتفاعل بين الفضاء المتخيل وعالمه الذي يعايشه، وبذلك يسهم في خلق عمل أدبي ينسجم وفق تصوراته، ويتعلم في الوقت نفسه أن يخلق حياته من جديد.

موقفنا من الرواية الحديثة:

إن الرواية الحديثة ابنة مجتمع قد سبقنا في جميع المجالات، فهي ابنة مراحل طويلة من التطور، في حين لم يعرف العرب هذا الفن إلا مع بدايات القرن العشرين تقريبا، وبذلك تكون الرواية الغربية قد سبقتنا بأكثر من مئتي سنة، لهذا لا يمكننا تجاهل هذا الفارق الزمني، الذي يحمل معه تطورا علميا، وظروفا اجتماعية واقتصادية وسياسية تنعكس بصورة أو بأخرى على الإنتاج الأدبي، لذلك من البديهي أن نقدم إبداعا ينطلق من ظروفنا، لأن أي شكل أدبي لا بد أن يكون منسجما مع إمكانات المتلقي، دون أن يعني ذلك تدني المستوى الفني، أو إلغاء لقدرات الكاتب الإبداعية التي يتوجب عليه تقديم الجديد والممتع والمفيد دائما.

إذا حين نستورد شكلا فنيا لا بد أن نكون حذرين لأن المتلقي العربي يختلف عن المتلقي الغربي، ليس في الإرث الأدبي فقط، وإنما في ظروفه، مما ينعكس على طريقة

تفاعله مع العمل الأدبي، صحيح أن التأثر أمر لا بـد منـه، خاصة في مجال سبقنا إليه الغربيون، لكن هذا التأثر لا يعني تقليدا، وإنما تأثرا واعيا ومتزنا، يستفيد من إنجازاته دون أن تستعبده هذه الإنجازات، وبذلك يمكن تقديم أدب منسجم مـع ظروف مجتمعنا وهموم حياتنا، فيضـمن تفاعـل المتلقـي العربي.

إذا إغناء التجربة الروائية لا يمكن أن يتم بالتقليد، وإنما بالاستفادة من الآخر والتعلم منه دون الاكتفـاء بـذلك، لأن المبدع الحقيقي يضع في اعتباره المتلقي الذي يتوجـه إليـه أولا، فيحاول أن يخاطبه بلغة يتفاعل معها، ويـدهش لهـا، فتمتعه، عندئذ، يبدو شريكا معه، يضفي على العمل الأدبـي الكثير من ذاته.

إننا نعتقد أن المبدع الحقيقي هو الذي يشـغله الإبـداع، بالقدر الذي يشغله هم الإنسان والوطن، لذلك يشـغله كيفيـة توصيل هذا الإبداع إلى متلقيه أولا ثم إلى المتلقي العـالمي ثانيا، لهذا يحاول بعض الكتاب أن يكتبوا بأسلوب الآخر ظنا منهم أنهم ينالون رضاه وجوائزه، ناسين أن هذا الآخر لـن يعجبه إلا ما ينطق بخصوصيته، أي يتمتع بمحليـة تكسـبه

نكهة خاصة، وتمده بجماليات مختلفة عن جمالياتـه، لأنهـا نابعة من بيئة بعيدة عن بيئته، وعن ذات تختلف عن ذاتـه، ينطق بأسلوبه الخاص، الذي يمتلك ملامح عامة مشتركة بينه وبين الآخر، لكنه يكتسب سمات خاصة تجعل إبداعه متميزا، يجذب الآخرين إليه، بل يطلعهم على أساليب جديـدة، كمـا يطلعهم على عوالم خاصة، تهبها هوية متميزة، وبالتالي تلقى إقبالا لما تملكه من هذه السمات المتفردة.

ستتوقف عند نموذج من تأثر الرواية العربية، بأسلوب " الرواية الحديثة" وهو رواية "ما تبقى لكـم" للشـهيد غسـان كنفاني الذي تأثر برواية وليم فـوكنر "الصـخب والعنـف" بطريقته الخاصة، التي تمزج التأثر الأسلوبي بالابتكار النابع من خصوصية الهم الوطني والإنساني.

رواية وليم فوكنر
"الصخب والعنف"

سنبدأ بالحديث عن رواية فوكنر، لنبين أهم ملامحهـا، وذلك بعد أن نعرف بالروائي تعريفا سريعا.

نبذة عن حياة وليم فوكنر:

عاش الروائي (١٨٩٧-١٩٦٢) في ولايـة المسيسـبي (جنوب الويلايات المتحدة الأميركية) وقد نشأ وتعلم في بلدة أكسفورد، لكنه غادر الجامعة قبل أن يتم دراسته، ويبدو أنـه في بداية حياته لم يفعل شيئا سوى التسـكع والقـراءة دون هدف، وعندما قامت الحرب العالمية الأولى، واشتركت فيها أميركا، لكن لم يتح له أن يلتحق بالجيش الأميركي، فتطـوع في القوات الكندية.

وفي عام (١٩٢٠) انتقل إلى نيويورك وعمل فيها بائعا في مكتبة، استمر في عمله بعض الوقت، ليتركه عائدا إلـى أكسفورد، ويبدو أن النتيجة الوحيدة النافعة لعمله هناك هـي اطلاعه على الجو الأدبي فيها، وفي أكسفورد عمـل مـديرا

للبريد، وقد كانت إدارته فاشلة، لذلك قدم استقالته، وقد قيـل بأنه فُصل عن عمله.

بدأ حياته الأدبية شاعرا، إلا أن شعره لم يلقَ الاهتمـام الكافي، فاتجه إلى الرواية بتأثير صديقه (أندرسن) وقد كـان آنذاك في قمة مجده الروائي.

لم تلقَ روايات فوكنر الأولى نجاحا، إذ لم يعجب بهـا النقاد ولا القراء، ومع ذلك استمر في الكتابة التي تمتعه، وقد اكتشف أن مسقط رأسه يستحق الكتابة، وأنه لن يستطيع طيلة حياته الانتهاء من الكتابة عنه، ثم اتجه إلى كتابة النصـوص السينمائية (سيناريو) في هوليوود، وقد كان لهوليوود تـأثير كبير على الكثير من الأدباء، لكن فوكنر استطاع أن يتجنـب هذا التأثير عن طريق اجتنابه لحياة هوليوود الاجتماعية، فقد كان يكتب هذه النصوص بعيدا عن دافع التحدي الفني، لأنـه لم يكن راغبا في جعل هذه الكتابة أساسا لحياتـه ومصـدر رزقه الدائم، بل رآها عملا حرفيا يؤديه بأمانـة، بصـورة مؤقتة، كي يتمكن من العودة إلى بلده.

وحين عاد إلى بلدته (أكسفورد) عاش فيما يشبه العزلة، ممضيا وقته بين عائلته في بيته العتيق ومزرعته الصـغيرة،

وقد كان يرفض الأحاديث الصحفية ولا يتبادل الرسـائل إلا نادرا، وحتى الكتابة لم يكن مكثرا منها!

رواياته:

إن روايات فوكنر ليست سهلة، ولا نعتقد أنها سـتكون كذلك في يوم من الأيام، والسبب أنه ابتدع أسـلوبا روائيـا خاصا، يعتمد تيار الوعي، فقدم روايات مهمة، استحق عليها جائزة (نوبل) عام (١٩٥٠) عندئذ ترك حياة العزلـة، وبـدأ حياة اجتماعية مليئة بالأسفار.

لو تأملنـا خلفيـة رواياتـه لوجـدناها محليـة، لكـن موضوعاتها الرئيسية تتخذ ملامح عامة ذات طابع شـمولي إنساني.

إننا نجد في رواياته كل ما نريد أن نعرفه عن الجنوب، ونحن بصفتنا متلقين لا يهمنا كثيرا إذا كانت الصورة التـي يضعها فوكنر للجنوب دقيقة أم لا، صحيح أن الحياة اليومية للجنوب أكثر مسالمة مما قد نلمسه في رواياته ذات الطـابع العنيف، لعل أفضل ما قدمه فوكنر ليس صورة عن الجنوب وإنما أزمة الجنوب، إذ استطاع أن ينفذ إلى أعمـاق العقـل

الجنوبي وإلى أعماق القلب الإنساني، فابتعد بذلك عن الواقعية الفوتوغرافية، ليصل إلى الواقعية الجديدة، فيتناول بالنقد الحياة الحديثة التي فُرضت على الجنوب كما ينتقد "انحلال القيم الخلقية تحت ضغط الروح التجارية، الثمن الكبير (الذي يدفعه الإنسان) ومخاوف العزلة في مجتمع فقدت شخصية الفرد فيه سماتها الرئيسية، انهيار الحساسية الفردية وطيبة الناس أمام الجشع والسوقية...."[٦]

رواية "الصخب والعنف":

تعد رواية "الصخب والعنف" أولى روايات وليم فوكنر، نشرها عام (١٩٢٩) لاقت إقبالا كبيرا من النقاد فقد عدت رواية الروائيين، في تركيبها الفني الذي مازال في جماله وبراعته معجزة من معجزات الخيال، دون أن يعني هذا القول أنها بعيدة عن المؤثرات الأدبية والعلمية الأخرى خاصة منجزات علم النفس الحديث (على يد كل من فرويد ويونغ) فقد استطاع فوكنر أن يسرد الأحداث على عدة مستويات من الزمن والوعي، لذلك غابت علامات الترقيم عن تياراته، في كثير من الأحيان.

ولو تأملنا المؤثرات الأدبية في هذه الرواية لوجـدناها متأثرة بالاتجاهات الأسلوبية التي شاعت بـين العشـرينيات والثلاثينات من هذا القرن، وهي فترة مـن أهـم الفتـرات وأخصبها في تاريخ الرواية، لا لظهور عدد من الـروائيين الكبار فيها فحسب، بل لكثرة التجارب، ونجاح الكثير منهـا في فن القصة وغيره، ففي هذه الفترة لمع اسم شعراء أثروا في تغيير أشكال الأدب لا في الشعر فقط بل في النثر أيضـا (إزرا باوند،و ت. س. إليوت) بالإضـافة إلـى منجـزات روائية، خاصة في الرواية الحديثة، مثل رواية "البحث عـن الزمن الضائع" لمارسـيل بروسـت، "ويوليسـيز" لجـيمس جويس، حيث أعطي اللاشعور أهمية قصوى.

ولو توقفنا عند عنوان الروايـة "الصـخب والعنـف" للاحظنا أنه قد أخذ من مقطع في مسرحية شكسبير "مكبـث" على عادة الروائيين الحداثيين الذين يعمدون في بناء رواياتهم على أساطير قديمة، أو مقاطع مسرحية يونانية أو غير ذلـك من التراث الأدبي والفكري العالمي.(٧)

وفوكنر لم يكتف بأن يأخـذ العنـوان مـن مسـرحية شكسبير، وإنما حاول أن يجسد في روايتـه إحـدى أفكـار

شكسبير التي وردت في المسرحية عبر شخصية (بنجـامين) المعتوه.

"غدا، وغدا، وغدا،

وكل غد يزحف بهذه الخطى يوما إثر يوم،

حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب،

وكل أماسنا قد أنارت للحمقى المساكين

الطريق إلى الموت والتراب. ألا انطفئـي يـا شـمعة وجيزة!

ما الحياة إلا ظل يمشي، ممثل مسكين

يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح،

ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية

يحكيها معتوه ملؤها الصخب والعنف،ولا تعني أي شيء [٨]

وبذلك تبدو لنا رواية "الصخب والعنف" حكاية تضطرم بالحياة كما تضطرم بالموت، ولاشك أن أي تلخـيص لهـا، سيؤدي إلى خلخلة ذلك الفضاء الفني الذي أقامـه فـوكنر،

ولكن لحسن الحظ أن المؤلف نفسه قدم لمتلقي روايته ملحقا، وضع كمقدمة في الطبعات الحديثة، شرح فيه أهم الحوادث، وعرف بأهم الشخصيات، وإلا لن يكون تلخـيص الروايـة سهلا على الإطلاق.

تحكي رواية "الصخب والعنف" عن رابطة الدم والوراثة وتجسد علاقات عائلية بالغة الاضطراب، إذ تقدم لنا حكايـة بيت عظيم في حالة انهيار، فعائلة (كومبسون) التي أنجبـت حاكما وجنرالا، أصبح لها وضع شبه أرستقراطي في عـالم (جفرسون) وقد اشترى أحد أجداد الأسرة ميلا مربعـا مـن الهنود الحمر (ميل كومبسون) الذي كون فيما بعـد جـزءا كبيرا من بلدة جفرسون، والرواية تحكي عن عائلة عريقـة كان أحد أجدادها جنرالا عظيما، وهي تتناول البقية الضعيفة من آخر أجيال هذه العائلة، وأفرادها هـم: (كـونتن) الـذي انتحر، وكادي (كاندس) التي أعلنـت ثورتهـا علـى القـيم الأصيلة ومرغت شرفها في أحضان الخطيئة، لذلك تعـيش منفية عن البيت، أما (جاسن) فقد أصبح تاجرا صغيرا بـلا إحساس، و بنجامين (بنجي) الأبلـه، والوالـدان: أب كثيـر المواعظ، منعدم الفعالية، والأم كثيرة الشكوى، تعـاني مـن

حالات كآبة لا سبب لها، وهما يصنعان جوا بائسا للعائلة، ولا ينسى الكاتب عامل الوراثة الذي يدفع الأبناء إلى دروبهم الصعبة المرعبة.

إن الأحداث في هذه الرواية لا تتبع التسلسل الزمني، وبذلك بات "تشظي الزمن" أحد العوائق الرئيسية في فهم الرواية، واستيعاب بنائها، لذلك على المتلقي أن يتعامل معها بتأن وصبر، حتى تتعود العين والعقل على خصائص بنائها الفني، فهي حين تقرأ بطريقة صحيحة قادرة على منحنا إثراء غير عادي، كما أنها تجعل القارئ يستغرق في تلك العملية الشديدة الإثارة، وهي عملية الخلق الفني.

نلمح في هذه الرواية إسقاطا لتاريخ أسرة المؤلف على الرواية، فقد كان فوكنر ينتمي إلى أسرة غنية في الماضي ثم عاشت على الكفاف، لهذا سينتهي الأمر بعائلة (كومبسون) إلى بيع الأرض ثم بيع المنزل، وتحويله إلى فندق صغير، والآن لنتوقف عند شخصياته في هذه الروائية:

كادي: من المعروف أن فوكنر يولي اهتمامه لردود فعل الشخصيات نحو الأحداث أكثر مما يوليه للقصة بشكلها التقليدي، فهو يعطي أهمية نحو سلوك كادي غير المسؤول

ونحو زواجها، ورغم أن المؤلف لا يطلعنا على أعماق كادي إلا أنها تصبح الشخصية المحورية فـي الروايـة، تسـيطر بصفتها (شخصية) في الفصلين الأولين، وكمجموعـة مـن الصور والأفكار ثم تبدو شخصية ذات صوت خاص يناقض صوت جاسن، في الفصل الثالـث، وبـذلك تحولـت (فـي الفصول الثلاثة حيث قدم المؤلف إخوتها: بنجي، وكـونتن، وجاسن) إلى فكرة متسلطة على كل منهم، وإن كان كل واحد منهم يخضع لهذه الفكرة بطريقته الخاصة، لكن جميع هـذه الأساليب تتصف بالأنانية والذاتية، إذ لم يكن أحد منهم قادرا على حبها، وكل واحد منهم كان يريـد أن يفـرض عليهـا، بسبب أنانيته، نمطا من السلوك القسري الذي يرضـيه هـو فقط، لذلك ثارت كادي ضد هذا التسلط من خلال ممارسـة حريتها ورفضها للقيم التي تعتز بها الأسرة كالشرف، لكنهـا ظلت دائما محاصرة ومشدودة إلى أسـرتها، لكـون ابنتهـا (كونتن) تعيش شبه رهينة لديهم، لكن ابنتها تتـرك الأسـرة لتتبع طريق أمها، ومهما كانت تفاهة الشخص الذي هربـت معه (عامل في سيرك) فإنه يصلح رمـزا للخـلاص مـن

أسرتها، وأنها لن تعيش محاصرة في جو الأسـرة الموبـوء بالأنانية.

وهكذا جسدت لنا كادي وابنتهـا، حتـى لـو أخطأتـا الطريق، توق المرأة في البحث عن الحـب، أمـا شخصـية الخادمة الزنجية (دلزي) التي قدمت في الفصل الرابـع مـن الرواية فقد كانت خير تجسيد لمعاني الحب الشامل، والتـي استطاعت أن تشكل النقيض لفقدان المقـدرة علـى الحـب وانتصار الأنانية في نفوس أفراد عائلة كومبسون.

بنجي: معتوه يسمع، لكنه لا ينطق، إنه لا يتواصل مـع العالم الخارجي إلا بالصراخ والعويل، وحين يروي الأحداث لا يستطيع أن يرتبها ترتيبا زمنيا، لهذا ما حدث قبل عشرين سنة، وما حدث اليوم، وكلاهما متساوي الأهمية في سـرده، متساوي الوضوح، وكل شيء يذكره كأنه يراه لأول مـرة، بكل ما فيه من جدة وبراءة، فبات الفصـل المخصـص لـه (الفصل الأول) أشبه بحكاية يحكيها معتوه، ليست للكلمـات عنده مدلول رمزي، لذلك نجد العمليات الذهنية لديه سلسـلة من الانطباعات الحسية المسجلة مباشـرة، حيـث لا يلعـب الذكاء دور المنظم والمفسـر، إنـه تعبيـر خـالص عـن

المحسوسية المطلقة التي لا مكان فيها للتجريدات، وخاصة ذلك التجريد المسمى بالزمن، فبالنسبة إلى بنجي يبدو الحاضر والماضي شيئا واحدا، فما حدث منذ ثلاثين عاما له نفس الوضوح والحيوية لما يحدث الآن، فالمشاهد اليومية تستدعي مثيلاتها في الماضي، وقد ميز فوكنر هذه الانتقالات بتغيير نوع الحروف (باستخدام الحرف المائل، لكن المترجم استخدم تقنية تغيير لون الحرف) يقول بنجي، في عيد ميلاده الثلاثين، متحدثا عن أخته (كادي) التي مضى على تركها للبيت ما يقرب من عشرين سنة "**وجعلت أسمع الساعة، وأسمع كادي واقفة خلفي، وأسمع السقف. السماء مازالت تمطر قالت كادي** ...أكلت بعض الكعك، وجاءت يد "لستر" وأخذت قطعة أخرى، وجعلت أسمعه يأكل، ونظرت إلى النار..."(٩)

إن الفترة الزمنية بين جملة "مازالت تمطر..." و "أكلت بعض الكعك" ما يقرب من عشرين سنة، من هنا تتأتى صعوبة هذه الرواية، خاصة أننا نجد أنفسنا أمام شخصية بدائية تتعامل بالبراءة الأولى مع الشخصيات والأشياء، ولعل الإنجاز الهام في هذه الرواية محاولة الدخول إلى أعماق هذه

الشخصية وتسليط الأضواء عليها بلغة تقـارب المحسـوس (أشكال ومسموعات وروائح) لتجسد بدائية الشخصية، فهـو كما رأينا في المشهد السابق يسمع السقف.لا صوت المطـر، لأنه يفتقد القدرة على تحليل الأصوات، وفهمها.

كونتن: طالب جامعي، باع والده قطعة أرض كي يـتم تعليمه في جامعة هارفرد، تسيطر عليه القيم المجردة علـى نقيض أخويه (بنجي وجاسن) فقـد سـيطرت عليـه فكـرة الشرف، أي شرف الأسرة الذي فقدته حين فقدت أخته كادي شرفها، فكان مؤرقا بفكرة استعادة الشرف أو الحفاظ عليـه، وحين يجد أخته تمارس حياتها بعيدا عن هذه القـيم، يقـرر الموت، لذلك تسيطر عليه فكرة تجريدية أخرى: هي الزمن، إذ يحس بعبثية الزمن وبالتالي بعبثية الحياة الأمر الذي يؤدي به إلى الانتحار، لهذا بدأ الفصل المتعلق بكـونتن بهـاجس الزمن"كانت تلك ساعة جدي، وعندما أهدني إياها أبي قـال: إني أعطيك ضريح الآمال والرغبات كلها، وإنه لمن المناسب إلى حد العذاب أن تستخدمها لتكسب النهاية المنطقية الحمقاء لاختبارات الإنسان جميعها، والتي لن تنسجم مـع حاجاتـك الشخصية أكثر مما انسجمت مع حاجات جدك أو أبيه، إنـي

أعطيك إياها لا لكي تذكر الزمن بل لكي تنساه بـين آونـة وأخرى، فلا تنفق كل ما لك من نفـس محـاولا أن تقهـر الزمن، لأن ما من معركة ربحها أحد..." [١٠]

أمام هذا الإحساس الضاغط بالزمن، لابـد أن يتجسـد أمامه العبث، خاصة حين تنهار قيم الشرف التي يؤمن بهـا، هذه القيم التي تجعل للحياة معنى، يراه متجاوبا مع مغـزى الوجود الإنساني، لهذا نجد الشخصية (في الفصل الثاني)فـي آخر يوم لها بعد أن أزمعت على الانتحار، وقد اسـتطعنا أن نتابع كونتن، عبر تدفق تيار وعيه، فنتعرف علـى أفكـاره، ذكرياته خاصة مع أخته، وما حدث له مع الطفلة الإيطاليـة الضائعة وكيف تعرض لإساءة الظن من قبل أخيهـا، كمـا تعرفنا على ملامح من علاقته مع فتاة إيطالية، وكما يقـول جبرا إبراهيم جبرا "والمعجزة الكتابية هنا هي في الطريقـة التي يعرض فيها المؤلف أحيانا ثلاث طبقات من الوعي معا، ويحمل القارئ زمنيا، جيئة وارتدادا بينها، ويبقيه دوما على أكثر من مستوى زمني واحد، في طفرات تجعـل للحـدث الآتي متوازيات من الأماسي الماضيات تتواشـج بـه عـن مغزى أو عبث."[١١] وقد سيطرت علـى الشخصـية فكـرة

الشرف، إلى درجة تبدو جزءا من أحلام كونتن وتهيؤاته، وأوهامه الفظيعة التي ينفر منها كل الناس، إنه يريد الحفاظ على جسد أخته بأية صورة من الصور حتى بتخيل (الزنى بالمحرمات) ولهذا بدا عاشقا للموت لأنه لم يستطع حماية شرف أخته، التي انجرفت وراء الأفكار الحديثة التي تركز على الحرية الجسدية والعلاقات المادية ولا تعير اهتماما للقيم الإنسانية، فرأى عندئذ القيم العليا للأسرة منهارة أمام زحف القيم المادية التي هي قيم الشمال المنتصر، على قيم الجنوب المنهزمة.

جاسن: تاجر صغير، يعد خير تجسيد لزحف القيم المادية على الأسرة، لذلك نجده يرتكب كل الموبقات فيسرق أمه، كما يسرق أخته التي كانت ترسل لابنتها (التي أسمتها باسم أخيها: كونتن) مبلغا شهريا من المال، يراكم المال، يخصي أخاه بنجي ويضعه في مصحة للأمراض العقلية، يعامل الخدم الزنوج معاملة قاسية، يبيع البيت، يعاشر مومسا... حتى الزمن ابتعد عن تلك الفكرة التجريدية المأساوية التي وجدناها لدى أخيه (كونتن) ليصبح زمن

التقويم (روزنامة) التي تحدد مواعيد قبض المال أو دفعه، أو لتدل على مواعيد فتح دكانه أو إغلاقه.

إنه إنسان مجرد من العواطف، لذلك حين ينتحر أخـوه (كونتن) لا يحزن عليه، وإنما يحزن على النفقات المالية التي أنفقت عليه، وعلى الأرض التي بيعت من أجل تعليمه، إنـه يتاجر بكل شيء حتى إنه يطلب مـن أختـه (التـي يراهـا عاهرة) مالا ثمنا لرؤية ابنتها، وهو مع كل ذلك يهتم بكـلام الناس لهذا لا يسمح لأخته أن تدخل دكانه أمام الناس!! لكنـه يسمح لنفسه بمعاشرة إحدى المومسات! إنه رجل التناقضات يضمر القذارة ويحاول أن يظهر أمام الناس بمظهر الرجـل الشريف.

في هذا الفصل يبدو لنا العالم الداخلي أكثر انتظاما، إنه مجموعة ذكريات تقوم في معظمها على الحوار بينه وبـين أخته وبينه وبين أمه ثم بينه وبين الخادمـة دلـزي، فيبـدو مجموعة من المشاهد الحوارية، ممـا يجعلـه قريبـا مـن السيناريو.

وقد امتدت هذه الخاصية إلى الفصل الرابع الذي وجدناه مخصصا للخادمة الزنجية (دلزي) وإن بدا لنا هـذا الفصـل

أكثر اقترابا من الرواية التقليدية لاعتماده السرد والحـوار، وفي هذا الفصل نلمح تعاطف المؤلف مع معانـاة الزنـوج، فيسبغ على (دلزي) صفات فيها الكثير من القداسـة والدقـة والشاعرية كما يقول جبرا إبراهيم جبرا إذ يصـفها بقولـه: "كانت امرأة ضخمة فيما مضى، ولكن هيكلها الآن ينتصب، يكسوه إهاب واسع غير محشو...كأن العضل ولفائف اللحـم كانت يوما شجاعة أو جلدا أتت عليه الأيام والسنون فلم يبق إلا الهيكل العظمي الذي لا يقهر منتصبا كالخرائب ...ويعلو جميع ذلك وجه متداع يوحي للرائي بأن عظامه خارج اللحم، يرتفع إزاء النهار الهتون بتعبير في القسمات قدري يماثل في الوقت نفسه خيبة طفل ودهشته..."(١٢)

إننا أمام صفات توحي بعظمة الشخصية، وصلابتها، في حين لم تظفر سيدة البيت الارسـتقراطية سـوى بأوصـاف سريعة تثير الملل والضيق، وتوحي بهشاشتها!

الرمز: تمثل لنا أسرة كومبسون مجتمع الجنـوب وقـد انهار أمام قيم الشمال، فجسـد جاسـن (بحقارتـه وأنانيتـه وساديته وماديته) قوى التصدع الناشئة عن الأسرة العريقـة نفسها، كما تمثلها كادي في شكل آخر هو الانطلاق الجنسي،

أما كونتن فيمثلها بعشقه للموت وانتحاره، والأب بتهربه من الواقع والأم بكآبتها.

ويمكن أن نجد في كل شخصية من الشخصيات الأربع (جاسن، كادي، بنجي، كونتن) رمزا لأحد مستويات اللاوعي في الإنسان التي حدثنا عنها فرويد.

بنجي: الإنسان الأول، يمثل "الهو" أي البدائية والبـراءة المطلقة، لذلك تجسد في مجموعة من الأحاسيس فقط

كونتن: "يمثل الأنا الأعلى" (العقل الأعلى) أي الأخلاق والقيم والضمير.

جاسن: يمثل "الأنا "العقل الأدنى"(الأنانية والتوفيق بـين الهو والأنا الأعلى.

كادي وابنتها (كونتن) يمثلان الطاقة الجنسية (الليبيدو)

أما البيت العريق، الذي يحتـوي كـل القـيم الرفيعـة المتوارثة عبر الأجداد، فقد انهار بانهيار أهله، لهذا يتعرض البيت للبيع ويتحول إلى نزل يسكنه الغرباء، فقد انتهى ذلـك العهد الذي كان البيت يجسد قيم الحب والأمـان والعلاقـات الحميمة، إذ سطت القيم المادية الشمالية علـى كـل شـيء، وبذلك تغيرت ملامح البيت الإنسانية،ليتحول هذا البيت إلـى

مكان عام موحش، لا يعرف دفء العلاقات الإنسانية، كـأن الكاتب يريد أن يقول إن أي بيت لا يسوده الحـب وتطغـى الأنانية عليه، لابد أن ينهار ويمتهن فيسكنه الغرباء.

إن انهيار المنزل العريق رمز لانهيار الجنوب بأسره أمام قيم غازية، تدمر إنسانية الإنسان، وتشيع الفساد في حياته، فقـد باتت القيم الاستهلاكية هي أساس الوجود الإنساني، ومثل هـذه القيم لا يمكن أن نجدها في بيت أسرة عريقة.

اللغة والبناء الفني: تقترب اللغة، في هذه الرواية، (في الفصلين الأولين) من لغة الشعر، خاصة أنها كانت تعبر عن عوالم داخلية، في أغلب الأحيان، لا تستطيع اللغـة العاديـة توصيل اضطرابها وشفافيتها، وتوثبها من زمن لآخر، كما لا تستطيع تجسيد الحالة النفسية للشخصية المأزومة إلا عبر لغة مكثفة غنية بإيحاءاتها شفافة في دلالاتها.

وقد بدت لنا اللغة متنوعة تنوعا مدهشا، يتناسب وتنوع الشخصيات في هذه الرواية، فشخصية المعتوه تسيطر علـى تيار وعيه لغة المحسوسات والمرئيات والمسموعات، (أحب ثلاثة أشياء: زهر العسل، النار، كادي) في حـين سـيطرت علــى تيــار وعــي (كــونتن) الطالــب المثقــف لغــة

المجردات(الشرف، والزمن) نظرا لمجموعة القيم التي يؤمن بها، والتي أحس بالانهيار لتداعيها.

أما لغة جاسن، فقد بدت لنا لغة العالم الاسـتهلاكي، إذ ابتعدت عن لغة الشعر لتسقط في لغة الأرقام، ولذلك وجدناه يحاور العالم الخارجي أكثر مما يحاور أعماقه، لأنه عبر هذا الحوار يستطيع إنجاز مكاسب ماديـة تجعلـه يبـز يهـود نيويورك على حد قوله!

إذا امتزجت في هذه الرواية طريقتا التعبيـر: الحديثـة والتقليدية، من أجل أن يستطيع الكاتب التعبير عـن عـوالم شخصياته بشكل أفضل،وبذلك يبدو لنا أكثـر اقترابـا مـن التجسيد الحقيقي للشخصية، وربما لهذا السبب فصل فـوكنر بين شخصياته، ولم يمزج تداعياتها، بل جعل لكل شخصـية فصلا خاصا بها، ومنحها يوما تفضي به عن ذاتها:

الفصل الأول: بنجي (تاريخ ٧ نيسان ١٩٢٨

الفصل الثاني: كونتن (تاريخ ٢ حزيران ١٩١٠

الفصل الثالث: جاسن (تاريخ ٦نيسان ١٩٢٨

الفصل الرابع: الراوي يتحدث عـن دلـزي (٨نيسـان ١٩٢٨).

بالإضافة إلى هذا الفصل بين الشخصيات حاول المؤلف أن يساعد المتلقي بوسيلتين شكليتين تبرزان مستويات الزمن والوعي، أي تنسجمان مع المضمون وتحاولان تنظيمه:

الأولى: استخدام الحرف المائل (italic) باللغة الإنكليزية، كلما تحول السرد فجأة، ولو كان في وسط الجملة، من الحاضر إلى الماضي، أو من الماضي أو ما قبله، أو من القول اللاواعي، أو من الحدث الجاري إلى الحدث المتذكر، في الترجمة العربية استخدم المترجم الحرف الأسود العريض ليقوم مقام الحرف المائل في اللغة الإنكليزية.

الثانية: استخدام الترقيم أو إهماله، وفق حاجة المؤلف، فكلما انتقل الحدث المباشر في سيرورة الرواية إلى الحدث المستذكر الذي أصبح انسيابا ذهنيا (بعد أن كان تسلسلا جسديا) انعدم الترقيم، لأن الترقيم يوحي بالفواصل المنطقية، وفي تيار الوعي تنساب الذكريات (بما فيها من أفعال متداخلة وأقوال) دون فاصل أو نظام منطقي.

رواية

"ما تبقى لكم" لغسان كنفاني

نبذة عن حياة غسان كنفاني:

ولد غسان كنفاني في عكا (١٩٣٦) لكنـه عـاش مـع أسرته في (المنشية) في يافا، ومع النكبـة انتهـت الطفولـة السعيدة لتبدأ رحلة الشقاء، إذ بات مسؤولا عن عائلته الكبيرة اللاجئة إلى لبنان أولا، ثم إلى سورية، فعمل في مهن شـتى (عاملا في أحد المطاعم، ثم عاملا في مطبعة، وفـي كتابـة الشكاوى على أبواب المحاكم...) لكنـه اسـتطاع أن يتـابع دراسته، رغم كل شيء، وحين حصل على الشهادة الإعدادية عمل معلما في مدارس وكالة الغوث، دون أن يتخلـى عـن متابعة تعليمه مساء، فاسـتطاع متابعـة دراسـته الثانويـة والتسجيل في جامعة دمشق، في قسم اللغة العربية، وفي عام (١٩٥٥) انتسب إلى حزب القوميين العرب، ثم سـافر إلـى الكويت ليعمل فيها خمس سنوات في تدريس مادتي (الرياضة والرسم) وقد عانى فيها من الغربة والعزلة والمـرض (داء السكري) ثم تركها إلى بيروت ليتفرغ للعمل الثـوري ضـد

الصهاينة، حيث وجدناه يناضل عبر الكلمة المكتوبـة (فـي الأدب وفي الصحافة) وقد انضم إلى هيئـة تحريـر مجلـة "الحرية"، وحين انشقت الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين عـن حزب القوميين العرب، شارك في تشكيل برنامجها السياسي وصياغة بياناتها، وأصدر مجلة الهـدف (الناطقـة باسـمها ١٩٦٩) وقد أحست الصهيونية بخطر غسان كنفاني عليهـا، فاغتالته، مع ابنة أخته، وذلك بنسف سيارته (١٩٧٢)

وهكذا كانت سيرة حياته سيرة نضال بدأ منذ خروجـه من فلسطين إلى أن توجت باستشهاده.

أعماله الأدبية:

جمعت أعماله الأدبية والنقدية إثر استشهاده في أربعـة مجلدات (المجلد الأول لأعماله الروائيـة، والمجلـد الثـاني لأعماله القصصية، والمجلد الثالث لأعماله المسرحية والمجلد الرابع لدراساته الأدبية)

نشر غسان كنفاني روايته الأولى "رجال في الشـمس" (١٩٦١) التي تتحدث عن معاناة الفلسطينيين الثلاثة الـذين ينتمون إلى أجيال مختلفة (أبـو القـيس، مـروان، أسـعد)

وتبرزهم في لحظة الهرب إلى الكويت عبر الصحراء فـي خزان شاحنة، وقد مات الفلسطينيون الثلاثة، في الصـحراء على حدود الكويت، دون أن يجـرؤوا علـى دق جـدران الخزان.

في رواية "ما تبقى لكـم" (التـي كتبهـا عـام ١٩٦٤، ونشرها عام ١٩٦٦) التي تتحدث عن معاناة أسرة فلسطينية مزقتها نكبة فلسطين (١٩٤٨) فباتت الأم في بلـد (الأردن) وولداها (حامد ومريم) في بلد آخر (غزة) في حين استشـهد الأب في فلسطين.

يقرر البطل الفلسطيني (حامد) اللجوء إلـى أمـه فـي الأردن عبر صحراء النقب التي يحتلها العـدو الصـهيوني، وذلك بعد أن فقدت أخته (مريم) شرفها، وحملـت سـفاحا، فاضطرت للزواج من رجل نتن متزوج ولديه خمسة أطفـال يدعى (زكريا)

هنا لا نجد الصحراء الفلسطينية التي لجأ إليها (حامـد) تخبئ له الموت،وإنما على النقيض من ذلك تسـاعده علـى اكتشاف ذاته وتطور وعيه إلى درجة تسمح له بالاصـطدام بعدوه الحقيقي (الجندي الإسرائيلي)

قدم لنا غسان كنفاني الشخصـيتين الرئيسـتين (حامـد ومريم) عبر تيار الوعي الذي يختلط فيه الماضي بالحاضـر والحلم بالمستقبل، وتخـتلط فيـه أيضـا أصـوات هـاتين الشخصيتين إلى درجة نجد من الصعوبة التمييز بينهمـا أو الحديث عن إحداهما دون أن نتطرق للحديث عن الأخـرى، لذلك سنحاول تقديم هذا الوعي بشكل منظم، لكننا لن نستطيع فصل هاتين الشخصيتين إلا فصلا شكليا وهميا، إذ سـنلاحظ تلاحما بينهما في المعاناة وفي الأفكار والهواجس، بل سنجد لحظة الفعل الدرامي في الرواية، تكاد تكون واحدة.

حامد: تعد الشخصية الرئيسية في الرواية، يعمل مدرسا في مدارس وكالة الغوث، لجأ إلى غزة مع أخته (مريم) التي تكبره بعشر سنوات، بعد أن ضاعت أمه في زحمة اللجـوء (١٩٤٨) واضطرت إلى النـزوح بعيدا عن أولادها، ممـا يؤدي إلى انهيار الأخت وضعفها أمـام أول رجـل يحـاول استغلالها، وقد وجدنا حامد بعد زواج أخته من زكريا النتن، الذي وشى بالفدائي (سالم) يغمره إحساس بالعـار، إذ فقـد الوطن والأم وشرف أخته في وقت واحد، حتى زواج مـريم من زكريا لم يرضه، فقد أحـس أن مثـل هـذا الـزواج لا

يشرفها، فقد أصبحت زوجة ثانية لرجل نـتن فـي أخلاقـه ووطنيته، و بالإضافة إلى كل ذلك لديه خمسة أطفال.

حين يرحل (حامد) إلى الصحراء يجلله العـار (عـاره الشخصي وعاره الوطني) فقد ترك أخته كارهـا لزواجهـا ولعارها، متألما لحالها الذي آلت إليه بسبب النكبة واستشهاد خطيبها (فتحي) كما ترك الوطن ينتهكه الأعداء الصهاينة مدة ستة عشر عاما (كتبت هذه الرواية ١٩٦٤) لـذلك يضـيق بعاره "وأخذ يغوص في الليل، مثل كرة مـن خيـوط مـن الصوف مربوط أولها إلى بيته في غزة، طوال سـتة عشـر عاما لفوا فوقه خيطان الصوف حتى تحول إلى كرة، وهـو الآن يفككها تاركا نفسه يتدحرج في الليل"(١٣)

نلمح هنا إحساس الفلسطيني بالتشيؤ (فقد كـان شـبيها بالكرة) كما أن هناك إحساسا بالحصار (لفوا فوقـه خيـوط البؤس) لكنه حين تحـرك ووصـل إلـى أرض فلسـطين (صحراء النقب)، أثناء طريقه إلى أمه في الأردن بدأ يحـس بتحرره من هذه الخيوط، غير أن الأمور تبدو غير واضـحة في ذهنه، لهذا استخدم الراوي فعل (يتدحرج) الذي يـوحي بالسير على غير هدى.

إذا بتحرك (حامد) عبر الصحراء التي لم يستطع أحـد أن يسير فيها طوال ستة عشر عاما، يتحرر الفلسطيني مـن تردده وانتظاره وعدم مبالاته، ويكتشف في الصحراء ذاتـه، فيحس أنه قوي وضعيف في آن واحـد، ويعـرف حقيقـة شخصيته التي بناها الوهم، وأن إحساس العجز والفشل دفعه للاتكاء على الوهم: الأم، طوال تلك السنين كانت الأم عنـده تمثل "فارسا وهميا على استعداد ليشرع سيفه في وجـه أي عقبة تقف أمامك، وعشت طوال عمرك متكئا عليهـا، فمـا الذي تريده الآن من هذا الفارس الوهمي الذي أعطيته مـن فشلك وعجزك حصانه الخشبي التافه."

وحين يكتشف (حامد) في الصحراء حقيقة أوهامه التي هي أشبه بحصان خشبي لا فائدة منه، يبدأ يتساءل: "من أنت" يوحي لنا ببداية تفتح وعي الذات، الذي بـدأ يتأسـس فـي الصحراء التي هي الأرض الفلسطينية، عندئذ لم يعد الـزمن نعشا، ولم يعد الفلسطيني كرة تتقاذفها الأيدي تـارة وتلـف حولها خيوط البؤس تارة أخرى، بـدأ يحـس بهويتـه، أي بإنسانيته، فتخلص من أوهامه، وبدأ يرفض حالة الذل والعار التي اعتاد عليها في حياته السابقة، وصار يسـتعيد ذكـرى

صديقه (سالم) الذي قاتل الصهاينة وحرضه علـى النضـال دون أن يستجيب له،.إنه يتـذكر وشـاية زكريـا بـه، ثـم استشهاده.

إذا في الصحراء يتنكر لماضيه الذليل في المخيم، أمـا ماضيه المجيد الذي صنعه استشهاد (سالم) وذكريات صداقته له فقد تمسك بها، لتكون دليله في مواجهة عدوه على أرضه، لذلك سيكون أمرا طبيعيا تكرار تداعياتـه حـول استشـهاد صديقه، وكيف كان يحرضه، وكيف غدر به زكريا، وتـابع سلوكه الغادر، حين غدر بـ(حامد) أيضا وطعنه في شرفه.

في الصحراء يواجه عدوه الحقيقي (المجند الإسرائيلي) عندئذ تبدأ مرحلة جديدة في حياته، تتسم بالفعل الحقيقي التي يحقق عبره إنسانيته ووجوده، وفي لحظة الالتحـام بالعـدو، يتأكد (حامد) أنه أقوى من عدوه، إذ يستولي علـى مسدسـه وسكينه، وتشهد الصحراء تفوقه على خصمه، إذ تقول: "لقـد تحول انتظاره إلى مستنقع بلا قرار، وأضحى الزمن خصما فيما بدا (حامد) جامدا عاقدا العزم على البقاء هاهنـا حتـى النهاية، وكان يتفوق على خصمه بأنه لم يكن ينتظر شـيئا، مثلي، بالنسبة لي كان يعني بقاء وليس عبورا، كان ضـائعا

هو الآخر، لكن ذلك لم يكن يعني بالنسبة له شيئا، ليس لأنـه لا يعرف، ولكن لأنه لم يكن يريد، بعـد، الـذهاب إلـى أي مكان، وقد حوصر بضراوة منذ أول الليل في هـذه الرقعـة التي أصبحت **مملكته**"(١٤)

لم تعد الصحراء (التي وجدناها فـي المنفـى، مقبـرة الفلسطيني، كما رأيناها في رواية "رجال في الشمس"، فقـد تحولت صحراء الوطن إلى (مملكة) تارة وإلى إنسان يحـس بالفلسطيني فيجده متفوقا على عدوه حين وقف على أرضـه، وقرر المواجهة، لـذلك تعلـن صـحراء الـوطن توحـدها بالفلسطيني، حين ترك ذله وعاره، وقـرر دخـول أرضـه ومعرفة ذاته بعيدا عن الأوهام التي تفقد الإنسان ثقته بنفسه.

وعلى أرضه (الصحراء) يلتقي (حامد) بعدوه فيكتشـف أن الحوار معه مستحيل، فهما لا يملكان لغـة مشـتركة، إذ شتان بين لغة المعتدي والمعتدى عليه، لذلك يبدو الحوار معه مضيعة للوقت، فيتأكد أن الحوار الوحيـد الـذي يمكـن أن يجري بينهما هو حوار السلاح، وهو واثق مـن الانتصـار على عدوه مادام يستمد من حب الأرض قوة تمنحه القـدرة على التوحد بها وبالتالي مواجهة عدوه بصورة أفضل، إذ لم

يعد أمامه شيء يخسره، فقد خسر كل شيء فـي الماضـي: الوطن، والأم والأخت، والأصدقاء "ما تبقى لكم، ما تبقى لي، حساب البقايا، حساب الخسارة، حساب الموت، ما تبقى لـي في العالم كله، ممر مـن الرمـال السـوداء، عبـارة بـين خسارتين، نفق مسدود من طرفيه"

يبدو لنا (حامد) محاصرا بالخسارة قبل أن يقف علـى أرضه ويواجه عدوه، عندئذ تستيقظ فـي أعماقـه ذكـرى البطولة والشهادة، تتولد في ذاته رغبة المقاومة والتحدي، فقد استعاد ثقته بنفسه، وقرر أن يتجاوز ضعفه ويطـرد بؤسـه وعاره، خاصة بعد أن أدرك أنه لم يعد يملك مـا يخسـره، يقول لعدوه (المجند الإسرائيلي الذي صادفه في الصـحراء أثناء محاولته اللجوء إلى أمه): تعالَ أقل لك شيئا مهما لـيس لدي ما أخسره الآن، ولذلك فقد فاتت عليك فرصة أن تجعلني ربحا" لأن موت الإنسان، حين يكون مواجها لعدوه، لن يكون خسارة، على النقيض سيتحول الموت إلى حيـاة، وتتحـول المواجهة مع العدو إلى ولادة جديدة في مستقبل قريب.

إذا يجسد (حامد) نبوءة الفدائي الذي سـيغامر بـدخول الأرض المحتلة ليصل إلى أمه الحقيقية (الوطن) لينفض عن

نفسه غبار الوهم الذي عشش في داخله طويلا، وقد تجسدت هذه النبوءة بعد سنة من كتابة الرواية (١٩٦٥) بطلق الفدائي رصاصة الثورة، وهكذا نجد المبـدع الأصـيل يستشـرف المستقبل ليسلط الضوء على القوى الإيجابية فيه ببين ركـام السلبيات.

زكريا: نلاحظ في الرواية وجود شخصية سلبية يمكـن أن نعدها الشخصية المقابلة لـ(حامد بطل الحاضر) وللشهيد (سالم بطل الماضي) أو بالأحرى الشخصية النقيضـة لهمـا (زكريا) إنها شخصية ثابتة مسـطحة، لا تملـك أعماقـا أو صوتا خاصا بها، تتجسد فيها الصفات السلبية التي تـنعكس على الشخصيات، فتؤذيها في حياتها وفي كرامتها وشـرفها، وقد تسهم في عرقلة وعيهـا الـوطني وتنغـيص وجودهـا الإنساني، إنه صورة للذل وللنتانة، يرسم لنا المؤلف شـكله الخارجي ليخبرنا عن أعماقه " ضئيل بشع كـالقرد، وهـو مجرد لطخة مصادفة في مكان غير مناسب".

إننا لا نتعرف على زكريا إلا عـن طريـق تـداعيات (حامد ومريم) إنه دنيء النفس لا يفكر إلا بملذاته الجسـدية، يتزوج امرأة أخرى من أجل ذلك، رغم أن لديه خمسة أطفال

من زوجته الأولى، والمرأة لديه وسيلة للمتعة فقـط، لهـذا يطالب مريم أن تجهض جنينها قائلا لها: "إنك لـن تكـوني طوال عام كامل امرأة ستكونين مجرد زجاجة حليب فقط"

صحيح أنه يمارس مهنة التدريس في مدرسة واحدة مع حامد، إلا أننا نحسه غير مخلص لعمله، إذ يتهرب من الدوام بأعذار ملفقة، لذلك اجتمعت في هذه الشخصية صفات النذالة كلها، فهو لم يكتف بأن يكون سلبيا في حياته، بل تعدى ذلك إلى الخيانة، حين يشي بصديقه سالم ليحافظ على حياته.

قد يكون (حامد) نقيضا للفدائي (سالم) الذي وعى طريقه في المقاومة منذ بداية الاحتلال، لكن (حامد) تجاوز تـردده بفضل بؤس التجارب التي عايشها، وبدأ يـدرك أن حقيقـة الحياة تكمن في المعاني النبيلة التي يجسدها الفـداء بـأجلى صورة، لهذا رأينا في شخصية (زكريا) نموذجا نقيضا مدمرا لكل المعاني النبيلة، إنه العدو الداخلي الذي يماثل في بشاعته العدو الخارجي(المجند الإسرائيلي) لـذلك ستقضـي عليـه (مريم) في اللحظة التـي يقضـي (حامـد) علـى عـدوه الإسرائيلي، لتستطيع الشخصية الفلسطينية متابعـة طريقهـا نحو التحرر والتطور في بيئة نظيفة من الأعداء الداخليين.

مريم: تعد هذه الشخصية موازية لشخصية (حامد) وهي فتاة في الخامسة والثلاثين من عمرها، أدت نكبة فلسطين إلى شقائها، فحين ضاعت يافا ضاع معها كل شـيء: الأب قـد استشهد مدافعا عن الأرض، وتضيع الأم عن أولادها فتلجـأ إلى الأردن، وأما الخطيب فقد استشهد، لذلك لـن نسـتغرب ذلك الإحساس المرعب بالزمن حتى صار مقبرة لأحلامهـا "علقت هذا النعش أمامي (الساعة) ليدق هذه الحقيقة الفاجعـة على سمعي ليل نهار"

إن الزمن الذي لا يجلب إلا المآسـي للمـرأة سـيكون "نعشا" تدفن فيه أحلامها، لذلك باتت الساعة تذكرها بحقيقـة أنها فقدت الأمل في هذه الحياة، ولن تستطيع العثـور علـى زوج، لهذا تحس التمزق والحرمان، فالزمن يمسك بخناقهـا، معلنا موتها، عبر دقات الساعة، وفقدان جمالها، لـذلك لـن نستغرب ارتماءها في أحضان (زكريا) المتزوج ذي الأطفال الخمسة، وحين تحمل سفاحا، تحدث أخاها (حامد) بعارهـا، فلا نجدها تتعرض للذبح أو الضرب، وإن تخيل ذاته، عبـر تداعياته، أنه قد ذبحها وتخلص من عارها فهو لم يستطع أن

يتخلص من إرثه الشرقي، وإن استطاع أن يعبر عنـه عـن طريق الحلم ليجد متنفسا له.

وقد وجدناه يحاول إقناعها عبـر المنطـق بضـرورة التخلص من الجنين مادام سيربيه رجل مثل (زكريا) لكنهـا ترفض، فيضطر عندئذ لتزويجها منه، ليتركها ويرحل إلـى أمه في الأردن، بعد أن فقد كل شيء، يمكـن للإنسـان أن يعيش من أجله.

يبدو لنا المؤلف غسان كنفاني متعاطفا مـع الشخصـية النسوية مبررا فعلتها على لسان أمها (التـي جعـل مـريم تتخيلها، عبر تداعياتها) تقول لها:"أيتها المسكينة الصغيرة يا مريم! أي بؤس أمضيت فيه حياتك جعلك تقبلين بهذه النهاية! أنت يا وردة المنشية بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل! أي حياة تعسة جعلتك تقبلين زكريا بأعوامه كلهـا وزوجته وأولاده زوجا"

إن مثل هذا الزواج غير المتكافئ لـن يسـعدها، إذ لا يمكن أن يمنحها السكينة، ويقضي على تمزقها وضـياعها، لذلك لو كانت الأم (التي تصلح هنا رمزا للأرض) موجـودة لما سقطت مريم، واضطر حامد للرحيل عبر الصحراء بحثا

عنها، تقول مريم عبر تداعياتها "لو كانت أمي هنا لكان لجـأ إليها، للجأت إليها أنا، لقلنا كلمة واحدة عنه"

لهذا فشل زواجها، فقـد أحسـت، منـذ اليـوم الأول، بالغربة، وبانفصالها الروحي عنه، فهو على نقـيض أخيهـا (حامد) الذي تحس بتوحدها الروحي معه، لذلك كان غيابـه مؤلما لها، حتى الروابط التي تربطها به نجدها تنمـو حـين يغادر البيت إلى الصحراء بدل أن تذوب، يساعدها الزمن في هذا التوحد (الساعة التي أتى بها حامد، والتي تشبه الـنعش) فتتابع خطواته في الصحراء، حتى باتت دقات الساعة صوت خطواته فيها، وبذلك تتغير دلالات السـاعة حـين يتحـرك الفلسطيني باتجاه الفعل والالتحام بعدوه، فتتحول مـن نعـش يضم جسد الفلسطيني إلى كائن نابض يتوحد بالإنسان.

يبدو لنا توحد مريم بحامد، رغم المسافة التـي تفصـل بينهما، توحدا مدهشا، فحين يتعرض حامد للخطر بالتحامـه مع العدو، تحس به مريم وتجتاحها رعشة مفاجئة، فتنـتفض قائلة "لقد حدث شيء ما له في هذه اللحظـة بالـذات" وقـد ساعدت تقنية تيار الوعي على تقـديم هـذا التوحـد بـين الشخصيتين، فاستطعنا أن نعايش هذه العلاقة الثنائية في زمن

واحد، دون أن يؤطرها مكان واحد (غزة، الصحراء) كما هو معروف في الرواية التقليدية.

عانت مريم من التمزق بين قيم أخيها النبيلة (التي تجسد الماضي بكل مآسيه كما تجسد آمال الحاضر بمستقبل أفضل) وقيم زوجها الدنيئة التي تجعلها تحس أنـه سيمسـخها إلـى مجرد ممر تافه بين بيته ومدرسته، يقضي حاجته الجسـدية فيه ويذهب، لذلك يريدها أن تجهض الجنين، الذي بات يشكل لديها الأمل الوحيد في مستقبل أفضل، وحيـاة إنسـانية ذات معنى، لذلك تقرر العيش من أجله، كي تربيه وفق أحلامهـا نظيفا بريئا، فتجعله امتدادا لذاتها (أي أخيها) لهـذا تـرفض إجهاضه بناء على طلب الأخ (تخلصا من عاره) وبناء على طلب الزوج (للتخلص من مسؤولية إطعام فم جديد يضـاف إلى الأفواه الخمسة التي لديه) وحين يصـر زكريـا علـى إجهاض الجنين، ويهددها بالطلاق إذا لم تتخلص منه، لا تجد وسيلة للحفاظ على الجنين سوى قتـل هـذا الـزوج النـتن للتخلص من القذارة التي لوثت حياتها، وكي تحـافظ علـى كرامتها وإنسانيتها من زوج يريدها أداة لمتعته فقط، وهـي

تؤكد، حين قتلته، لنفسها ولأخيها أن الطفل سينشأ فـي جـو نظيف بعيد عن قذارة الأب.

وهكذا يمكن أن نجد في شخصية مريم نموذجـا لـيس للمرأة الفلسطينية فقط، وإنما للإنسان الفلسطيني الذي يحاول الوقوف ثانية، والتخلص من أخطائه ومن ضـعفه، بعـد أن أوجد أملا جديدا من حطام الموت واليأس والعار.

وعلى هذا الأساس يمتزج في هذه الشخصية الهم العـام بالهم الخاص، فسقوط مريم نتيجة سقوط فلسـطين، كـذلك نجدها في محاولتها التمسك بالأمل (الجنين) تجسد محاولـة الشعب الفلسطيني في تلك الفتـرة (١٩٦٤) فـي النهـوض والثورة، لهذا تبدو شخصية (حامد، ومريم) رمـزا للشـعب الفلسطيني، في لحظات ضعفه وانهياره، ولحظـات تـردده وبحثه عن طريق للفعل، ثم لحظات وعيه وبدايـة ثورتـه، إنهما يجسدان الروح الفلسطينية في لحظة احتضارها ولحظة ولادتها من جديد.

جوانب اللقاء بين رواية "ما تبقى لكم" ورواية "الصخب والعنف":

تعد رواية غسان كنفاني "ما تبقى لكم" إنجازا كبيرا من الناحية الشكلية في الرواية العربية خاصة أن استخدام أسلوب تيار الوعي في تلك الفترة لم يكن شائعا، وهنا نلفت النظـر إلى أن هذا الإنجاز الشكلي (الـذي يهـتم بالعـالم الـداخلي المضطرب للشخصية) لم يكن على حساب القضية الفلسطينية التي عاش الكاتب لها واستشهد من أجلها.

ترصد كلتا الروايتين انهيار أسرة بأكملها بسبب الحرب وانتصار المعتدين، ففي رواية وليم فوكنر تنهـار الأسـرة نتيجة زحف الشمال على الجنوب وانتصاره عليه، بعد حرب أهلية جرت بينهما، كذلك في رواية غسـان كنفـاني تنهـار الأسرة نتيجة نكبة (١٩٤٨) واحتلال الصـهاينة لفلسـطين، لذلك تنهار القيم والمثل العليا بانتصـار الأعـداء وتمـزق الأسرة، فتفقد الأخت (كادي ومريم) فـي كـلا الـروايتين شرفها، ثم تتزوج من رجل نتن.

لعل التأثر الأهم في هذه الرواية هـو تـأثر بأسـلوب الرواية الحديثة (أسلوب تيار الوعي) الذي عرف عنه شـدة اختلاطه وصعوبته، لذلك نلمس لدى الكـاتبين رغبـة فـي مساعدة القارئ، ليستطيع متابعة العالم المختلط، فقد أصـدر فوكنر ملحقا، يجعله أشبه بمقدمة، يتحدث فيه عـن أحـداث الرواية وشخصياتها (يتبع فيها ماضي الشخصيات وحاضرها ومستقبلها) ويوضح بعض الأفكار التي قد تصل إلى المتلقي بشكل مغلوط (مثل حديثه عن كونتن، فيبين أنه مـا عشـق جسد أخته قط، ولكنه عشق فكرة الشرف)

أما كنفاني فنجده يكتب مقدمة يشرح فيها طريقتـه فـي تقديم شخصياته "الأبطال الخمسة في هـذه الروايـة، حامـد ومريم وزكريا، والساعة والصحراء لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة، كما سيبدو للوهلة الأولى، ولكـن فـي خطوط متقاطعة، تلتحم أحيانا إلى حد تبدو وكأنها تكون فـي مجموعها خطين فحسب، وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمـان والمكان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بـين الأمكنـة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة...إن الصعوبة الكامنة فـي ملاحقة عالم مختلط بهذا الشكل هي صعوبة معترف بها" لهذا

يلجأ، كما فعل فوكنر، إلى تغيير شكل الحروف (من العادي إلى المائل) عند تغيير لحظات التقاطع والتمازج والانتقال.

قدمت الشخصية في كلتا الروايتين عبـر تـدفق تيـار الوعي، ونجد في كلتيهما محاولة لـربط التـداعي بعضـه ببعض، والتخفيف من امتزاجه، عن طريق استخدام روابـط لفظية، في لحظة الانتقال من شخصية إلى أخرى أو الانتقال من زمن لآخر، أو مكان لآخر، وبذلك يمكن أن تسهل هـذه الروابط عملية التداعي وربما تعطي مبـررا لهـا إذ تفسـح المجال لتنقلات العقل الباطن، من زمان إلى زمن آخر ومن مكان إلى آخر...إلخ، من هذه الروابط:

- الجملة الاسمية أو الفعلية: فمـثلا ينتهـي الحـوار الداخلي عند غسان كنفاني بقول حامد مخاطبـا الصـحراء: "**ليس ثمة من تبقى لي غيرك**" سنجد أن الحـوار الـداخلي لأخته مريم يبدأ بجملة مشابهة كأنها استمرار للحوار السابق، لكنها تخاطب فيها الجنين **قائلة "ليس ثمة مـن تبقـى لـي غيرك**" وهذا ما سبقه إليه فوكنر في "الصـخب والعنـف" إذ نجده يربط بين حوارين داخليين (في زمنيين مختلفين، لكنهما لشخصية واحدة: بنجي مثلا نجد جملة واحـدة تتكـرر فـي

حالتين مختلفتين، وفي لحظتين مختلفتين ومتباعـدتين هـي جملة **"تزحف خلال هذه الفتحة"**

- وقد يكون الرابط اسما: نجد مريم في رواية "ما تبقى لكم" تتحدث في حوارها الداخلي عن خالتها، كذلك يبدأ حامد حواره الداخلي متحدثا عن **الخالـة،** أيضا سبق فوكنر كنفاني في استخدام هذا الرابط، ففي تيار وعي (بنجي) مثلا نجد اسم (البوابة) يربط بين زمنيين مختلفين (الطفولـة، والشـباب) فنجده يقول "ومشيت بمحاذاة السياج إلى **البوابة...**" ثم يتذكر قول الخادم، حين كان طفلا "ما الفائدة من تطلعك من خـلال **البوابة،** لقد رحلت كادي، وابتعدت"

تشترك كلتا الروايتين في استخدام اللغة الشعرية الشفافة التي تتناسب مع لغة الأعماق المضطربة، التي تبـدو اللغـة المجازية، التصويرية خير مجسد لها، وقد لمسنا ذلك سـابقا لدى فوكنر (حين تحدثنا عن كونتن ودلزي) كـذلك نلاحـظ لدى كنفاني، فمثلا حين يقرر (حامد) مغادرة غزة للعودة إلى أمه، نجد أنفسنا أمام هذه الجملة الموحية **"وابتسمت فبدا فمها الملطخ بالحمرة جرحا داميا انفـتح فجـأة تحـت أنفهـا"** فاستطاعت الصورة الشعرية هنا أن تؤدي معاني الألم بأقسى

صوره، إذ قد لا نجد أفظع من تحول الابتسامة (دليل الفرح) إلى جرح ينـزف دما (وهذا أقسى درجات الألم المنظـور) تلخص هذه الصورة حالة الفلسطيني في تلك الفتـرة (قبـل الثورة) لا فرح لديه أفراحه تحولت إلى أحزان نازفة!!

نلمح لدى كل من (كونتن) و(حامد) ملامح شخصية تكاد تكون واحدة، فقد وجدنا لديهما ثقافـة رفيعـة، وحساسـية مرهفة، بل يبدو لنا إحساسهما بالزمن، في فترة من الفترات (قبل أن يواجه الفلسطيني عدوه) واحدا، فكلاهما يرى الزمن رؤية سوداوية (فهو ضريح لدى كونتن، ونعش لدى حامـد) لذا نجدهما يتخلصان من الساعة (كونتن قبل انتحاره، وحامد قبل الالتحام بعدوه) رغبة منهما في التمـرد علـى إيقاعهـا العبثي.

لم يستخدم كلا الكاتبين أسلوب الرواية الحديثة في نصه الروائي بأكمله، أي في تقديم جميع الشخصـيات والأحـداث فقدم فوكنر (دلزي، وجاسن أحيانـا) عـن طريـق السـرد والحوار في حين قدم كنفاني (زكريا) عن طريق تـداعيات الشخصيات الأخرى، فلم نسمع صوته الخاص به، أي صوت أعماقه.

نلمح لدى الكاتبين (فوكنر وكنفاني) ملامح من السـيرة الذاتية، والأزمات التاريخية التي عايشها كل منهما، وانعكاس هذه الأزمات على حياته الشخصـية، التـي هـي بالنتيجـة انعكاس لحياة أبناء وطنه، ستختلف درجة الانعكـاس لـدى الكاتبين، كما سنرى فيما بعد.

يبدو لنا من المستحيل أن يتخلى الكاتب عن آلام عايشها في طفولته، لذلك تجد طريقا لها، في أغلب الأحيـان، عبـر أدبه، فغسان كنفاني يجعل من مراتع طفولته (في المنشية في يافا) مسرحا لطفولة (حامد ومريم) بل نجد لدى كنفاني رغبة لاشعورية في معرفة ما الذي حصل لمنطقة المنشـية حيـث نشأ، لهذا يجعل الجندي الإسرائيلي الذي يلتقي به حامد فـي الصحراء من سكانها، فنجده يسأله عنها!

فوكنر آلمه دمار بيته الكبير، بسبب الحـرب الأهليـة الأميركية بين الشمال والجنوب، فجسد لنـا هـذه المعانـاة، ودمار بيت آل كومبسون.

نلمح في رواية كل منهما أثرا للمهنة التي مارسها فـي مرحلة من حياته، غسان يجعل بطله (حامد) يمارس المهنـة التي مارسها في مطلع شبابه (مهنة التدريس)، أمـا فـوكنر

فسنجد أثر مهنة كتابة النصوص السينمائية (السيناريو) قـد ظهرت في التقنية التي استخدمها في الفصل الثالث والرابع.

جوانب الاختلاف بين رواية غسـان كنفـاني ورواية وليم فوكنر "الصخب والعنف"

لا نستطيع أن نقول إن كنفاني قلّد فوكنر تقليدا حرفيـا دون ابتكار، وإنما لاحظنا استفادة واعية لديه من إنجـازات الرواية الحديثة، ولعل مرد ذلك إلى موهبة الكاتب من جهـة وتقديمه الهم الخاص وقد تحول إلى هم عام هو هم الوطن.

لاحظنا الاختلاف منذ العنوان، فالعنوان لـدى فـوكنر مستمد من مقطع مسرحي (مسرحية مكبث لشكسبير) يؤكـد على تفاهة الحياة الإنسانية، التي هي بالنتيجة "صخب وعنف" ثم موت، لهذا ينتحر كونتن وتسقط (كادي) فتعيش حياة ذليلة أشبه بالموت، كما يخصى بنجي ويوضع في مصـحة، فـي حين نجد عنوان رواية كنفاني "ما تبقى لكم" قد اسـتمد مـن الهم الفلسطيني الذي عايشه الكاتب يوما إثر يوم، لذلك يـدق جرس إنذار عبر قوله "ما تبقى لكم" أيها الفلسـطينيون بعـد ضياع الوطن والشرف، لم يبق لكم سوى الواقع البائس القائم

على مجموعة من الخسارات ا، إنه يحرض مواطنيه علـى المواجهة (كما فعل حامد) كي يتجاوزوا حالة الضعف والعار التي يعيشونها، إذ لم يبق لهم سوى مواجهة العدو الصهيوني.

يلاحظ أن خصائص تقديم تيار وعي الشخصـية لـدى كنفاني تختلف أحيانا عن خصائص فوكنر، والسبب في ذلك أنه قدم تيار وعي شخصياته في أربعة فصول، حيث جعـل لكل شخصية (بنجي، كونتن، جاسن، دلزي) فصلا مسـتقلا خاصا بها، في حين وجدنا كنفاني قـد مـزج تيـار وعـي شخصياته وجعلها في فصل واحد.

وقد ساعدت هذه الطريقة علـى تقـديم تيـار وعـي الشخصية بطريقة مبدعة، تختلف عن فوكنر:

- نسمع، لدى كنفاني،في وقت واحد حوارا داخليا فـي موضوع واحد عند شخصيتي (حامد ومريم)، فمثلا تتحـدث مريم عن حماية أخيها لها ومدى حرصه عليها أثناء اللجـوء من يافا إلى غزة، وفي الوقت نفسه نسمع صـوت (حامـد) يقول: "**لقد حرصت عليك حرصي على حياتي**"

- قد تكمل الشخصية في حوارها الـداخلي مـا بدأتـه الشخصية الأخرى في حوارها الداخلي، فيبدو لنـا الحـوار

الداخلي كأنه حوار واحد يجري في أعماق شخصية واحـدة (تتساءل وتجيب، فيما يشبه المناجاة) أو أقرب إلى الحـوار الخارجي بين شخصيتين متحاورتين، فمثلا يتحدث (حامد في الصحراء) عبر حواره الداخلي عن ذكرياته مع صديقه سالم، نجد (مريم في غزة) عبر حوارها الداخلي تكمل الحديث عن سالم وتتساءل: "**لماذا لم يقتلوك؟ أنت؟**"فيعاق حامد قائلا عبر حواره الداخلي: "**أغلب الظن أنها تريـد أن تطمئنني ولـم تعرف أنها حملتني ذلا جديدا**"

وهكذا تندمج الشخصيتان (حامد ومريم) في شخصـية تكاد تكون واحدة، حتى إن أي طارئ يحـدث لحامـد فـي الصحراء تحس به مريم ونجدها تقول: لقد حدث له شيء ما له.

- وقد يبلغ التوحد بينهما إلى أقصى مدى حـين نجـد حوارا داخليا يصلح لكلا الشخصيتين (حامد ومريم) في زمن واحد ومكان مختلف (الصحراء وغزة) **إذ** نجد فيـه وصـفا للسكين قبل أن تستخدم أداة للقتل، "**ولمعت أمـامي بنصـلها الطويل المتوقد**" ومن الملاحظ أن كلا الشخصيتين واجهـت عدوها بنفس الأداة (السكين) فقـد رفـض حامـد اسـتخدام

المسدس، لعل هذا أيضا يؤكد التلاحم بينهما، خاصة أن وعي حامد قد ترافق مع وعي مريم، لذلك كانـت لحظـة الفعـل الثوري واحدة، وإن اختلف المكان، وبناء على ذلك ساعدت تقنية تيار الوعي، حين استخدمها كنفاني بطريقته الخاصـة، على تقديم شخصيتين مندمجتين اندماجا كاملا!!

- لعل الإبداع المدهش الذي تبدى لنا لدى كنفاني هـو تجسيد (المكان والزمان) وخاصة الأرض فقد تبدت لنا فـي هيئة إنسان، نسمع صوته، ونحس بتعاطفه مـع الفلسـطيني (حامد) بل تلتحم معه، كأنها حبيبته، تقول الصـحراء: "**لقـد اندقت ساقاه فجأة في سفح تلة صغيرة، وأخذ يرتجف، هذه المرة بدت وقفته جازمة ونهائية، وخيل إلي أن قدميه قـد غرستا في صدري كجذعي شجرة لا تقتلع، لقد كنت علـى يقين بأنه لن يعود...**"(١٥)

أما الساعة التي أتى بها حامد إلى أخته، والتـي كانـت قبل مواجهة العدو تشبه نعشا، فقد تحولت بعد المواجهة إلـى إنسان "**فبدت وقورة تعتزم إعلان خبر رهيب على مسمع من حشود تقف صامتة أمام جلالها**" فهي ستعلن لحظة الصـدام مع العدو (الإسرائيلي والعدو الداخلي زكريـا) لهـذا مـن

الطبيعي أن يحس (حامد) أن الزمن قد كفّ عـن عداوتـه، يقول حامد مخاطبا عدوه "**الوقت لا يمكن أن يكـون ضـدنا نحن الاثنين معا، بصورة متساوية، فقد يكونون أقرب إليك مما أتصور، ولكنك أقرب إلي مما يتصورون**" فالزمن فـي صالح الفلسطيني مادام فاعلا فيه، لهذا كـان حامـد يمتلـك القدرة على قتل عدوه قبل أن يتمكن الصهاينة من قتله.

- لو تأملنا الحبكة في كلا الروايتين للاحظنا أنها مفككة في كليهما في القسم الأول، إلا أنها بدت لنا أكثر تماسكا في الجزء الأخير من رواية "ما تبقى لكم" إذ تأزمت الحوادث في لحظة واحدة (يهدد زكريا، في غزة، مريم بـالطلاق فتقـرر قتله، ويسمع حامد هدير سيارة الأعداء، فيقرر قتل المجنـد الإسرائيلي، في الصحراء)

- كان الهم العام لدى كنفاني أكثر وضوحا من فوكنر، إلى درجة يشعر فيها المتلقي أن هذا الهم قد تحول إلى هـم خاص لديها، في حين تحس المتلقي بأن الهم الـذاتي كـان طاغيا على تداعيات شخصيات فوكنر، لهذا لـن نسـتغرب حرص الكاتب كنفاني على أن يسود الرواية روح التفـاؤل، لذلك ترك (حامد ومريم في الخاتمة) وهما يتأهبان للفعل، إننا

نجد في هذه الرواية تفاؤل المناضل بالانتصار على عـدوه الخارجي والداخلي، هذا النصر قد لا يتحقـق اليـوم لكـن الأجيال القادمة حين ترعاها أيد نظيفـة ستسـتطيع صـنع النصر، لهذا حافظت مريم على الجنين، وقتلت مـن يريـد موته أو تلويثه بالقذارة والعار.

بينما سادت في رواية فوكنر روح التشاؤم والانهـزام، فنسمع صوت الخادمة دلزي يعلن لنا نهاية الأسـرة، حـين تقول **بأنها شهدت البداية والنهاية** لهذه الأسرة التي يسـوء حالها إلى درجة يباع فيها البيت، ويتحول إلى نـزل، وهـذا قمة الانهيار.

- تجلت خصوصية كنفاني أيضا في رسم الشخصـية، وإبراز تفاعلها مع الزمن والحدث ومجموعة القيم، صـحيح أن كلا الشخصيتين يتعلقان بفكرة الشرف الذي تفقده الأخت في كلا الروايتين، إلا أن كونتن بدا عاشقا للمـوت، يائسـا، مأزوما تسيطر عليه فكرة عبثية الزمن، لذلك يجد خلاصـه بالانتحار، بعد أن فقد صلته بأي إنسان أو أي قيمة عليا يمكن للإنسان أن يعيش لأجلها، في حين كان حامد عاشقا للأرض، أي الوطن، لم يستطع الهرب منه، لذلك لم يواصل مسـيرته

إلى الأردن، بل بقي في أرضه يقاتل عدوه، وهكذا لم يـؤد الهرب لدى حامد إلى الموت وإنما إلى الحياة الكريمة التـي لن تكون إلا بمواجهة العدو، أما كونتن فقد أدى به الهـرب المجاني إلى موت مجاني يوحي بالعجز عن مواجهة أعبـاء الحياة.

- الشخصية النسوية لدى فوكنر (كادي)لم نسمع صوتها الخاص بها، في حين وجدنا صوت (مريم) جنبا إلى جنب مع صوت الرجل، بل استطاع الكاتب أن يقـدم لنـا معاناتهـا الخاصة التي تجعل المتلقي متعاطفـا مـع ضـعفها، لأنهـا استطاعت رغم خطئها، أن تكون فاعلة في حياتها، متجاوزة لهذا الخطأ، بل مصححة له، وذلك حين قررت قتل زكريـا الرجل الذي لوثها بالخطيئة ثم أراد، بعد أن أصبح زوجها أن يقضي على الأمل (الجنين) الذي قررت أن تهبه حياتها.

إذا أخطأت مريم مع زكريا من أجل الحصـول علـى زوج، لنلاحظ هنا الدلالة الطهرية لاسم مريم (التي تتصـل بسمات السيدة العذراء) لذلك حين تكتشف أن هـذا الـزوج مناقض لحياتها النظيفة، ومهدم لأملها تقرر التخلص منه، أما

(كادي) فتاة ترغب في التحرر الجنسي، لذلك تنطلق فيه لتصبح عاهرة.

لهذا كله لا نستطيع أن نقبل تحديد د. عز الدين المناصرة لنقاط التأثر السلبية لدى كنفاني بالنقاط التالية: التقنية الشكلية، الزمن، فكرة الحرام [١٦]

من هنا يمكننا القول مع جبرا إبراهيم جبرا "إن غسان كنفاني استطاع أن يحول الصخب والعنف إلى رواية فلسطينية مليئة بشخصيته"

الحواشي

١- روبرت همفري "تيار الوعي في الرواية الحديثة" ت. د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٤

٢- جان إيف تادييه "الرواية في القرن العشرين" ت. د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٥٩ بتصرف

٣- ميلان كونديرا "فن الرواية" ت. بدر الدين عرودكي، دار الأهالي، دمشق، ط١، ١٩٩٩، ص ٧١

٤- آلان روب غرييه "نحو رواية جديدة" ت. إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، دون تاريخ، ص ١٣٠ بتصرف

٥- د. أمينة الرشيد "تشظي الزمن" الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٤٧ بتصرف

٦- د. نبيل الشريف، د. ضياء الجبوري، د. أحمد المجذوبة، د. عصام الصفدي، روائع الأدب الأميركي" مركز الكتب الأردني، ١٩٩٥، ص ٧٢١

٧- وليم فوكنر " الصخب والعنف" ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، المقدمة، ص ٧-٨.
٨- وليم شكسبير "مكبث" ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص ١٨٤.
٩- "الصخب والعنف" ص ١٠٦
١٠- المصدر السابق، ١٢٦
١١- المصدر السابق نفسه، المقدمة، ص ١٦
١٢- نفسه، ص٣٢٥
١٣- غسان كنفاني، المجلد الأول، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص ١٦
١٤- المصدر السابق، ص ٢١٠
١٥- المصدر السابق نفسه، ١٩٥
١٦-د. عز الدين المناصرة "مقدمة في نظرية المقارنة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٩٩

نموذج القاتل المثالي

بين عطيل شكسبير وراسكولينكوف دوستويفسكي

يقدم لنا الأدب العظيم عوالم إنسانية مدهشة، إلى درجة يجعلنا نتقبل غير المألوف والشاذ، إنـه يزلـزل قناعاتنـا، فيجعلنا نتعاطف مع شخصياته المتخيلـة، التـي قـد نـرى ممارساتها مستهجنة، فيما لو كانـت علـى صـعيد الواقـع وأخضعناها لقوانين منطقية جامدة، فالقاتل إنسان مجرم يمتلك صفات كريهة منفرة تبرز بشاعته، وتلغي إنسـانيته، لكـن الأدب يستطيع أن يقدم لنا مجرما استثنائيا، يجعلنا نتعـاطف مع لحظات ضعفه، بما يمتلك من رهافة حس وشـاعرية، أو بما يمتلك من رؤية إنسانية إصلاحية تبيح له ارتكاب جريمة القتل لإصلاح المجتمع،

إن نموذج القاتل المثالي يمتلك شخصية جذابـة، كمـا يمتلك حسا إنسانيا، لهذا يخترق هذا النموذج ما ألفنـاه مـن صور كريهة للمجرمين في تصرفاتهم وأخلاقهم، كما تميـز بندرته في الأدب، وتسليط الأضواء عليه لا يعنـي تسـليط

الضوء على الجريمة أو تشجيعها، على النقيض يؤدي ذلـك إلى النفور من الجريمة والظروف التي أدت إليها، لهـذا لا نستطيع أن نقول إن نموذج القاتل الشريف بعيد عن الحيـاة، إنه نموذج يجسد موقفا من الحياة، أي يجسد علاقـة الكـائن ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محـددين، وهـو كشـف للإنسان وعما يحيط به من عوامل "[١] لا يستسـلم لها،بـل يحاول تغييرها من أجل أن يعيش المثل الأعلى في حياتـه، ويحاول الدفاع عنه لذلك يرتكب جريمة القتل، إنـه يختـزل بصفاته المتعددة الإنسان في أي زمان وأي مكان، فيقدم لنـا نمطا سلوكيا، يتميز بالتفرد من جهة وبالعمومية مـن جهـة أخرى، إذ يستطيع أن يشمل معاناة الإنسان ومخاوفه الخالدة

من هنا استحق هذا النموذج الدراسة، وإذا سبق شكسبير دوستويفسكي في تناول شخصية القاتل الشريف في مسرحية (عطيل)، إلا أننا لا نستطيع أن نقول إن الروائي حين رسـم راسكولينكوف قد تأثر بشخصية عطيل تأثرا مباشرا، وإنمـا سنجد التشابه بين الشخصيتين نابع مـن التوجـه الفكـري والإنساني لكلا الكاتبين، وسنلمس خصوصية الأديب، كمـا سنلمس خصوصية عصره أيضا.

ثمة تساؤل لابد أن يتردد في أذهان البعض: كيف نسمح لأنفسنا بمقارنة شخصية مسرحية بشخصية روائية؟

أعتقد أن ثمة لقاء بين الشخصية المسرحية والشخصـية الروائية ليس في اعتمادهما على الحوار الذي نستطيع عبره أن نسبر أغوار الشخصية، ونتعرف على صراعاتها فقـط، وإنما لاعتمادهما على سمات جسدية ونفسية وفكريـة تهـب الشخصية فرادتها وتمنحها بالتالي هويتهـا الخاصـة، كمـا تمنحها القدرة على تمثيل هموم الإنسان بشكل عام.

سنحاول في هذه الدراسة التعرف على المؤلفين وعلـى بطليهما، ثم سنرصد جوانب اللقاء بينهما.

شكسبير :

ولد في قرية مغمورة ستراتفورد أن أفون وعمد فيهـا سنة (١٥٦٤) وكان أبوه ذا شأن في بلده ويفترض أنه وفّـر له تعليما متوسطا، تزوج شكسبير من امرأة تكبـره بثمـاني سنوات،، وقد رحل إلى لندن وفي عـام ١٥٩٢، فـي عـام (١٥٩٤) أسس (فرقة اللورد تشامبرلين) وقام فيهـا بـدور الممثل والكاتب الشريك، وقد استطاعت أن تبني فرقة خاصة بها، شملتها الرعاية الملكية، وأصابت حظا وافرا من الـربح

والشهرة، وقد اكتسب شهرة كبيرة ليس فقط بفضل مسرحياته وإنما بفضل قصائده التي كتبها (sonnets) ونشرت سـنة (١٦٠٩)

تعد السنوات الست الأولى من مطلع القرن السابع عشر فترة المآسي الكبرى في إنتاج شكسـبير (هملـت، عطيـل، مكبث، الملك لير، أنطونيو وكليوباترا، كوريـولانس) ولـم تقتصر كتابة المأساة على فترة محددة من حياته، فقد مارسها في مراحل إنتاجه، إلا في سنيه الأخيرة حيث انصرف إلـى الكوميديا وخصها بمعظم اهتمامه.

لم يعبأ شكسبير بالقواعد الكلاسية، فقد أصر على الجمع بين الهزل والجد في المسرحية الواحدة، ولم يتقيد بوحـدتي الزمان والمكان، وركز اهتمامه على وحدة العمل المسرحي فقط، وقد أبدع في مجال تصوير الشخصية التي كان يمنحها مقومات الحياة والحركة، ويسلط عليها الأضواء من جوانـب مختلفة، ويبرز ما يمكن أن تنطوي عليه من تناقض وتردد، فتتجسد شخصية حية واقعية لا رمزا باهتا.

أبدع شكسبير في ملاءمة اللغة الشعرية للمسرح، وفـي مسرحياته الأولى أظهر ميلا للانسياق وراء الجمال اللغـوي

وولعا بالتلاعب بالكلمات والعناية بـالقوافي، لكنـه تمكـن بالتدريج من السيطرة على لغته وتطويعها لمتطلبات المسرح، وكان مغرما بالصور المادية الحسية، وكان نطـاق خيالـه واسعا وشاملا بشكل فريد [٢].

إن ميزة شكسبير أنه كتب من وحي التاريخ لكنه أضاف إليه رؤيته الخاصة التي تنبع من انتمائه إلى عصر النهضة، وهو في الوقت نفسه معاصر لنا، نستطيع أن نقرأ ذواتنا في إبداعه، بما يقدمه من رؤى إنسانية وأحلام ومشاعر وأفكـار تؤرقنا "إنه عنيف، قاس، ووحشي، أرضي وجهنمي، يستثير الرعب كما يستثير الأحلام والشعر، صادق جـدا، درامـي وجامح، عقلاني ومجنون، نهائي وواقعي" [٣]

مسرحية عطيل:

قبل أن نتحدث بالتفصيل عن شخصية عطيل لابـد أن نتعرف علـى الأحـداث الرئيسـية والملامـح الأساسـية للشخصيات التي شاركت عطيل مأساته أو كانت سببا لها.

تجري حوادث هذه المسرحية في إيطالية، ثم تنتقل إلى قبرص بانتقال الجيش وقادته (أبطـال المسـرحية) لمقاتلـة

الجيش التركي العثمـاني، كمـا أن حـوادث المسـرحية لا تستغرق زمنا طويلا.

إن عطيل قائد شجاع نبيل، ينتمي إلى إفريقيا، لذلك كان زنجيا، أعجبت به الفتاة الإيطالية (دزديمونة) ابنة أحد أعيان مدينة البندقية المشهورين، فيتزوجها عطيل رغـم الفـارق بالسن وبالعرق وبالمكانة الاجتماعية، وما إن يـتم الـزواج حتى يعين قائدا عاما للجيش الذي سيتوجه لمحاربة الأتـراك في قبرص، فيعين (كاسيو) ملازمه الخاص (أي نائبه) كـل هذا يثير حفيظة (ياغو) حامل العلم، فيقرر الانتقـام لنفسـه، لأنه لم يحصل على ما يستحق من مرتبة عليا فـي الجـيش التي احتلها عطيل ومن ثم كاسيو، كما أنه يشتعل غيظا لفوز عطيل بامرأة (كدزديمونة) جميلة ونبيلة فـي خلقهـا وفـي حسبها، كما يشتعل غيظا من كاسـيو الـذي احتـل مرتبـة الملازم، بالإضافة إلى أنه جميل في مظهره وفي سلوكه، مما يحببه لقلوب الناس عامة وقلوب النساء خاصة.

سيطر على ياغو إحساس بالغبن، وأن الحياة لم تعطه ما يستحق، مما يدفعه إلى الحقد على الآخرين الذين ينالون ما لا يستحقون، يحوله هذا الإحساس إلى شر مضطرم لا يهدأ إلا

بتدمير الآخرين، وبالحصول على ما يملكـون، فالشخصـية الأنانية لا ترى الخير إلا لنفسها ولا تريد أن يفوز الآخرون إلا بالألم، إنه الحقد الذي يملأ القلب سـوادا فيـنغص حيـاة صاحبه، ويدفعه إلى تدمير حياة الآخرين.

يفلح (ياغو) في استثارة غيرة (عطيل) ويـدبر مكيـدة لـ(كاسيو) (حين يستغل نقطة ضعفه أمام الشـراب، الـذي يفقده عقله، فيتصرف تصرفات غير مسؤولة، إذ يتشاجر مع أحد الجنود ويجرحه، يأتي ياغو خفية ويقتله) الأمـر الـذي يؤدي بكاسيو إلى فقدان وظيفته، فيشجع يـاغو (دزديمونـة) كي تتوسط له عند زوجها عطيل، ويطلب منها أن تلح فـي وساطتها، مما يلفت نظر عطيل، ونجد (ياغو) فـي الوقـت نفسه يزيد أوار ريبة عطيل حين يحدثه عن أخـلاق المـرأة الإيطالية المتحضرة و(التي لا يعرفها عطيل الغريب عن هذه البيئة) فيبين له أن الخيانة جزء من طبيعتها، فهي لا تعـرف الوفاء لزوجها، لكن عطيل رغم ذلك لا يصدق كلامه **فيقول "بحياتي أراهن على إخلاصها"** وياغو لا يكتفي بالكلام وإنما يؤكد أقواله بأدلة دامغة (حين نجد زوجته إميليا التي تعمـل وصيفة لدزديمونة، تسرق المنديل الذي أهداه عطيل لزوجته

ليلة الزفاف، فيضعه ياغو في غرفة كاسيو) وبذلك يقدم للزوج خير دليل على لامبالاة زوجته بعواطفه، واستهتارها بكرامته.

أمام هذا الدليل الذي يراه عطيل مقنعا ودامغا يقرر الانتقام لشرفه وللمثل العليا التي انتهكتها زوجته، فيقتلها ليقتل الشر والخيانة في العالم، لكن إميليا التي أفزعها قتل المرأة البريئة النبيلة، تعترف بأنها سرقت المنديل وأعطته لياغو بناء على طلبه، وأنه هو سبب هذا البلاء كله، فيحاول عطيل قتله، ثم يقتل نفسه عقابا على جريمته.

لو تأملنا معالم شخصية عطيل لوجدناه أبعد ما يكون عن شخصية المجرم العادي، فهو إنسان حساس، شاعر، نقي السريرة، يصدق كل ما يراه وما يسمعه، يرى الوفاء في كل أصدقائه، لذلك نسمعه يصف ياغو بالصديق الأمين دائما، لا يعتريه الشك في الآخرين، ولا يحذر أقوالهم وأفعالهم، إنه شديد الاندفاع والحماسة للفضيلة، شديد الحساسية لكرامته، سريع الانفعال، لذلك يثأر لكرامته دون أي حذر أو شك فيما قاله ياغو، فهو لا يستطيع أن يرى الإنسان ذا وجهين ولسانين، يسرع بتصديق الظاهر دون أن يتأمل في بواطن

الأمور، كما كان هملت، فهو على نقيضه لا يعرف التـردد، يتعامل مع العالم بحساسيته المرهفة، دون أن يعني هذا القول أن عطيل شخصية متهورة بصورة مطلقة، فقد حبك يـاغو مكيدته بحيث تبدو الزوجة خائنة، فأتى بأدلة تقنـع العقـل، خاصة أن دزديمونة لم تصرح بأنها فقدت المنديل.

إن أزمة عطيل في سماحة طبعه، وصراحته، وطيبتـه لذلك يظن الناس شرفاء اعتماد على ما يبدون مـن أقـوال وتصرفات، إذ تنقصه الخبرة بالنفس البشرية، وهـذا أمـر طبيعي لمن عاش حياته مقاتلا فـي الحـروب بعيـدا عـن العلاقات الاجتماعية، باختصار يفتقد عطيل دلالة اسمه الذي يعني (othello) باللاتينية الحذر.

وقد وصفه(آ. سي. برادلي) وصفا مدهشا "وهكذا فإنـه يجيئنا، أسمر رائعا، متسربلا بضياء من شمس البلاد التـي ولد فيها، ولكنه ما عاد شابا، إنه، شـكلا وكلامـا، بسـيط وشامخ معا. رجل عظيم من طبعه التواضع مع ثقة كبيـرة بقدر نفسه، فخور بخدماته للدولة...يتوج حياته بمجد أخير هو مجد الحب، وهذا الحب نفسه غريب مغامر شـاعري كـأي حدث في تاريخه الحافل، يملأ قلبه رقة وخياله نشوة، إننا لا

نجد حبا لدى شكسبير (حتى ولا حب روميو في ميعة صباه) أشد إغراقا في الأخيلة والرؤى من حب عطيل"(٤)

إذا نحن أمام شخصية مثالية، تحب بعمق الشاعر ونبل الفارس، لهذا لن تقبل أي اعتداء على شرفها، لأن ذلك يعني اعتداء على كل المثل، إنه يبدو عاقلا حكيما، لكـن مـا إن يشتعل قلبه بالغيرة حتى يسيطر عليه الانفعال والألم والرغبة بالثأر لكل القيم النبيلة التي انتهكت.

نسمع لودفيكو يخاطب عطيل في لحظاته الأخيرة قبـل أن يطعن نفسه بخنجره "آه ياعطيل يا من كنت مثالا للطيبة، لقد وقعت في مكيدة هذا **العبد** اللعين، فماذا تقول؟

عطيل: أي شيء، قولوا قاتل شريف، فأنا ما فعلت شيئا بدافع البغضاء، بل الشرف...تحدثوا عن رجل لم يعقل فـي حبه، ولكنه أسرف فيه، رجل حاضر الريبة، ولكنه إذا أثيـر وقع في التخبط...رجل رمى عنه بيده (كهندي غبي جاهـل) لؤلؤة أثمن من عشيرته كلها. رجل إذا انفعل درت عيناه وإن لم يكن الذرف من دأبها...."(٥)

إن صفة الشريف التي لحقت بالقاتل لا تبدو، هنا، صفة عادية، إنها أشبه باسم يمتزج بالشخصية، لذلك فهذه الصـفة

تكاد تغلب على الفعل (فعل القتل) الذي قام به عطيل، فمـن أجل قيم الشرف التي امتهنت من قبل الزوجة، ومـن أجـل الحفاظ عليها، من أن تهان مرة أخرى على يدها قتلها، وهو أيضا شريف لأنه لم ينتظر حكم المجتمـع الـذي يراعـي الظروف المخففة عادة، فيصدر حكمه الذي يتسـم بالرأفـة، لذلك نجده يطعن نفسه معاقبا إياها أشد أنواع العقاب!!

لا يمكننا أن نقول إن شكسبير عنصري، حين جعـل عطيل الزنجي يقتل المرأة البيضاء، إن لون البشـرة يحمـل دلالات نفسية، باعتقادنا، أكثر من الدلالات العنصرية، فهـو حار، شديد الانفعال والتأثر، كما أن الصورة التي بدا فيهـا عطيل (النبيل، الشاعر، القائد المحبوب، والزوج المخلـص والذي تحبه زوجته حتى آخر لحظة من حياتها، أي حتى بعد أن طعنها) ومثل هذه الصفات تنسج لنا صـورة شخصـية عظيمة، تمتلك سمات غير منفرة، حتى أفعاله لم تكن سـيئة، فهو حين مارس فعل القتل، وجدنا شكسبير يعطيه مبـررات لهذا الفعل، لذلك بدا هذا الفعل منسجما مع القيم النبيلة التـي يعيش لأجلها ويدافع عنها.

إن شخصية عطيل هي شخصية السـيد الـذي يعـيش أبيض السريرة، ناصع الأخلاق، رغم بشرته السوداء، فـي حين وجدنا ياغو يخاطَب بـ"العبد" كما لاحظنا في المقطـع السابق من قبل لودفيكو ومن قبل (ص١٩٩) وفي مقطع آخر (ص ٢٠١) نجده يقول **"أما هذا العبد فإن تكن ثمـة قسـوة بارعة تعذبه كثيرا وتبقيه طويلا فإنه سيذوقها"**

إن الأسود لا يعني عند شكسبير "وصفا أساسـيا علـى قاعدة التمييز العرقي (رغم أن عطيل قد وعيـت صـورته كأفريقي، غليظ الشفتين، داكن اللون) ولكن الذي كان يعنيـه شكسبير هو السواد والبياض حتى داخل العرق ذاته سـواء كان أبيض أم أسود، كان يقصد السواد والبياض في الـذات الإنسانية وأغوارها العميقة"(٦).

وهكذا فالعبودية لدى شكسبير لا تقترن بلـون البشـرة وإنما تقترن بالفعال السوداء والشريرة، لهـذا كـان يـاغو الأبيض عبدا بسبب فعاله، وكان عطيل الزنجي قائدا نبـيلا بسبب أخلاقه ومروءته وحساسيته.

دوستويفسكي (١٨٢١- ١٨٨١)

ولد فيدور دوستويفسكي في موسكو، حيث كان أبـوه يعمل طبيبا مقيما في مستشفى كبير، وقد تلقى تعليمه على يد أبيه وأمه ومدرسيه الخصوصيين، ثم أرسل في الثالثة عشرة من عمره إلى مدرسة داخلية خاصة، وبعـد ذلـك بـثلاث سنوات توفيت أمه، والتحق بمدرسة المهندسين الحربيين في العاصمة بطرسبورغ.

اطلع هذه الفترة على التوراة وشيللر وشكسبر وسكوت وديكنـز وجورج صاند وهيغو وبوشكن وكث ين غ هم.

وقد وترعرع في المدينة خلافا لمعظم الكتاب الـروس، لذلك سنجد المدينة مسرحا لجميع رواياته، وكان لموت أمـه ثم موت بوشكين أعظم الأثر في حياته حين كان يدرس فـي كلية الهندسة في سنة ١٨٤٤

وقد كان والده ينتسب إلى صغار النبلاء، وكان قاسـيا بخيلا، اغتيل على يد الفلاحين لقسوته في معاملتهم، فعـانى دوستويفسكي من نوبة صرع ستلازمه مدى حياتـه، فتـرك الجيش إذ لم يبق ضابطا إلا سنة واحدة، وقـرر أن يتفـرغ للكتابة، فأصدر روايته الأولى "الناس الفقراء" التي تأثر فيها

برواية "المعطف" لـ(غوغول) نالت استحسان النقـاد، وقـد اجتذبته الآراء التحررية (الاشتراكية التي سيتركها فيما بعد) فانضم إلى جماعة (بتراشفكي) المسالمة، لكنه اعتقـل معـه سنة (١٨٤٩) وحكم عليه بالموت، ووقف أمام ركيزة الإعدام ينتظر تنفيذ الحكم وفي هذه الأثناء يصل العفو الإمبراطوري، الذي كان عفوا جزئيا، إذ يقرر استبدال السجن بالإعدام فـي سيبيريا، حيث سجن أربع سنوات، ستترك هذه الحادثة أثـرا كبيرا على أدبه، فقد وجدناه يعلي من قيمة الإنسان، ويرفـع من شأن الحياة الإنسانية، حتى إنه يقول لو توقف إنقاذ العالم على موت طفل واحد علينا أن نرفض هذا الموت!!

ولما خرج من المعتقل، كانت صحته منهارة، رغم ذلك خدم في الجيش جنديا بسيطا، وكان قد تـزوج مـن أرملـة مريضة في سيبيريا، وقد عومل معاملة المجرمين فلم يسمح له بالرجوع إلى روسيا إلا سنة ١٨٥٩، فأصدر "ذكريات من بيت الموتى" و"مذلون ومهانون" مما أذاع صيته، فأنشأ مـع أخيه مجلة "الزمان" التي منعت بعد ذلك بقليل، وكبدته أعباء مادية، وفي عام (١٨٦٢) قام برحلة أولى إلى الغرب، وحين عاد واجه ألوانا من الصعوبات إذ تموت زوجته وأخوه تاركا

له عبء الديون وعبء إعالة أسرته، وابن زوجته، عندئذ بدأ يعيش حياة شاقة فعلا، فكان يتقاضى ثمن الكتاب الذي لم يكد يشرع فيه، وكانت المهلة المحددة تنصرم بسرعة، فتؤرقـه، لذلك كان يعمل كالمحموم، واستعجالا للعمل اسـتاجر شـابة تكتب على آلة اختزال، أصـبحت زوجتـه عـام (١٨٦٧) وقضيا معا عدة سنين في أوروبا، كانت مليئـة بـالأحزان، ومما كان يزيد هذه الأحزان تعلـق دوستويفسـكي بهـوى القمار، وفي عام (١٨٧١) استقرت هذه الأسرة التي أنجبـت عدة أولاد لم يعش منهم إلا اثنان، في بطرسبرج، وقد تحسن الوضع المادي للأسرة حين بدأت زوجتـه تنشـر بنفسـها مؤلفاته، مات عام (١٨٨١) إثر نزيف رئوي شديد.

بالإضافة إلى رواياته الكبـرى ("الجريمـة والعقـاب"، "المقامر" و "الأبلـه" و "الـزوج الأبـدي" و "الشـياطين" و "المراهق" و "الأخوة كارمازوف") نشر "يوميات كاتب" على شكل دوري، ليستطيع أن يعبر عن آرائه السياسية والدينيـة، وهي لديه شيء واحد، بشكل أكثر حرية من الرواية [٧]

كتب دوستفسكي "لكي يكون المرء قادرا على أن يكتب جيدا، عليه أن يعاني!" ونحن نضيف أنه كي يتغلب على هذه

المعاناة لا بد له من الكتابة الإبداعيـة، كـي يسـتطيع أداء رسالته في الحياة، وهي أن يبث الخير والجمال في حياتنا.

وبذلك نستطيع القول: إن دوستويفسكي كان في رواياته فنانا ومبشرا وفيلسوفا، وعالما اجتماعيا، وإن أيـة محاولـة لفصل الجانب الفني لديه عن الجانب الفلسـفي الاجتمـاعي محاولة غير مجدية، وغير دقيقة، يقـول دوستويفسـكي "إن إيجاد الإنسان في الإنسان مع الواقعية الكاملة ميزة روسـية على الأغلب...يدعونني عالما نفسانيا، هذا غير صحيح، أنـا واقعي بالمعنى السامي للكلمة، أي أنني أصور كـل أعمـاق النفس الإنسانية"

اعتقد دوستويفسكي أن العالم المحيط بالإنسان كلما كان "خياليا" لا إنسانيا، زاد شوق الإنسان إلى المثل الأعلى، وبات من واجب الفنان إيجاد الإنسان في الإنسان، أي ألا يصـور الفوضى والدمامة المسيطرتين على العالم، بـل ينقـل إلـى القارئ ذلك الشوق الكامن في الروح الإنسانية إلـى المثـل الأعلى بواقعية كاملة، وبذلك يصور الطمـوح إلـى بعـث الإنسان الذي قهرته الظروف وكمود العصـور والرواسـب الاجتماعية، ولذا فإن صوت الفنان المفكر الذي عقد محكمـة

قاسية للمدنية في عصره، لا يمكن وضعه جنبا إلى جنب مع أصوات أبطاله...[٨]

بناء على هذا القول نجد في شخصية (راسـكولينكوف) تجسيدا لبعض الأفكار التي يرفضها المؤلف، ويثبت زيـف دعواها عبر الرواية، فالبطل يدعي بأنه يسـتطيع اسـتيعاب الجريمة بالعقل، وتبريرها بالعقل والقيام بها بالعقـل، وهـذا تأكيد على عقلانية الإنسان التي رآها الماديون، الذين يؤمنون بالإنسان الإله.

بنـاء علـى هـذه الأفكـار نجـد طالـب الحقـوق (راسكولينكوف) بطل رواية "الجريمة والعقاب" يقـوم بقتـل مرابية عجوز تدعى (أليونا) بعد تخطيط دقيق، لكنه يضطر لقتل أختها (إلزابيتا) فقد نسي إغلاق الباب وراءه، وبعد القتل يسرق بعض المال ويهرب.

لو تعمقنا في شخصية القاتل، في هذه الرواية، لوجدناها شخصية غير عادية، إنها مثقفة، تسـعى لتجـاوز وضـعها البائس، فقد عاش هذا الطالب عيشة فقيرة في غرفـة كأنهـا (الكفن)، ورأى تعقد العلاقات الاجتماعية وقسوتها، مما يدفع الإنسان الشريف إلى العذاب والموت، (جارته سونيا تضطر

لبيع جسدها من أجل إطعام إخوتها، في حين نجد أخته دونيا تفكر بالزواج من رجل كهل لا تحبه مـن أجـل مسـاعدته ومساعدة أمها) لذلك رأى في قتل المرابية العجـوز تصـفية للشر الاجتماعي، فهي تجسد أحد مظاهره، وبقتلها يحاول أن يرفع الظلم الاجتماعي بالاستحواذ على ثروتهـا وتوزيعهـا على الفقراء وطلاب العلم، إنه يأمل في تقديم الخير للإنسانية المعذبة، فهو يؤمن أن استخدامه للنقود في فعل الخير يلغـي فعل الشر.

إذا الدافع الاجتماعي أمر لا يمكن الشك فيه، لكنه يطرح أمامنا مشكلة اجتماعية عميقة: هل تسـوغ الغايـة النبيلـة الوسيلة القذرة التي نستخدمها من أجل تحقيقها؟ هل يحق لنا أن نضحي بوعي كامل ولو بحياة إنسان واحد من أجل سعادة الآخرين؟

إلى جانب الدافع الاجتماعي ثمة دافع فكري، إذ لم يكن الهدف المال والثراء الشخصي (إذ لـم يسـتفد مـن المـال المسروق سوى تقديم مساعدة لعائلة فقيرة تقيم بجواره هـي عائلة مارميلادوف) فقد آمن راسكولينكوف بفكرة سعى إلى تطبيقها هي: إن بالإمكان اختزال البشر إلـى فئتـين، فئـة

المتفوقين العباقرة أمثال نابليون، يملكون الحق في عمل كـل شيء، يرى نفسه منهم، وفئة اخرى هي فئة الناس العـاديين يدعوهم "القمل" لهذا نجده يقول "الإنسان غير العادي يملـك الحق في أن يجيز لضميره تخطي بعض الحـواجز، إذا مـا كان ذلك مساعدا على تحقيق فكرته التي قد تعود بالنفع على الجنس البشري بأكمله....إن كافـة المشـرعين ومـوجهي الإنسانية كانوا مجرمين في حق القانون، فهم أتـوا بشـرائع جديدة، انتهكوا بعملهم هذا القوانين القديمـة التـي يرعاهـا المجتمع بعنايته ويحفظها عن الجدود". وكما يرى أندريه جيد بأن راسكولينكوف أول من ترتسم لديه فكرة الإنسان المتفوق التي سنجدها عند نيتشه [٩]

وبما أنه إنسان متفوق يحق له القتل الذي يبرره بالعقـل (امرأة عجوز في أواخر أيامها، حياتها ضرر على الفقـراء الذين يرهنون عندها حاجياتهم فتعطيهم ربع ما يقابلهـا مـن مال، لذلك سيأخذ ما تملك من مال ويوزعه على أمثاله مـن العباقرة، كما سيساعد به الفقراء) وبعد أن يبررهـا بالعقـل يخطط لها بالعقل (قرابة ستة أشهر)، لهذا نجده يدير ظهـره للعواطف و للمشاعر الإنسانية، فلا مكـان لهـا فـي حيـاة

الإنسان المتفوق، لكنه حين ينفذ جريمة القتل بالعقل، يكتشف أنه بشر عادي يخاف من الآخرين بل يرتكب جريمة قتل لم يخطط لها بعقله (إذ يضطر لقتل الأخت الطيبة للمرابية التي تساعد الفقراء، بل قد ساعدته هو نفسه) إنه يخـاف فيقتـل إنسانا بريئا، وبدافع الخوف أيضا كان قد ترك الباب مواربـا دون إغلاق، لذلك تدخل إليزابيتا، لتشهد جريمتـه، فيقتلهـا خوفا من افتضاح أمره، ثم يكتشف أن إنسانا بريئـا سـيحكم بالإعدام بسببه، إذ اتهم بارتكاب جريمة قتل العجوز وأختها، فينتابه تأنيب ضمير حاد، لم يحسب حسابه.

كذلك نلاحظ لدى راسكولينكوف رغبة في امتحان نفسه، قبل ارتكاب جريمة القتل، هل هو إنسان متفوق أم هل هـو إنسان تافه؟ هل يحق له تجاوز القانون والعـرف؟ وبـذلك يتحول قتل المرابية العجوز إلى امتحان لذاته وتأكيد تفوقـه، الأمر الذي يعزز وجوده في عالم الأخلاق والمثل! فقد كـان يظن أنه سيقتل الشر حين يقتلها! ويعلن انتماءه إلـى أولئـك الذين يمارسون ما يريدون من تصرفات لأنهم بشر كـاملون أشبه بآلهة.

إن تصرفات راسكولينكوف نابعة من تكوين ثقافي، كان قد انتشر في عصر دوستويفسكي، فقد ظهرت أفكار العدميين والملحدين الذين يعلون من شأن الإنسان، ويرون فيه مخلوقا خاليا من التعقيد مادام يملك العقل، إذ يجدون في هذا العقـل أداة لا تضاهى لإحقاق الحق في هذه الحياة، فالإنسان قـادر على حل مشكلاته بالعقل، بمعزل عن الإيمان، فهم يتبنـون مقولة إيفان كارامازوف الذي أباح قتل الأب مرددا"إذا لم يكن ا موجودا فكل شيء مباح" لـذلك حمـل راسـكولينكوف أفكارهم، ليكتشف، عبر جحـيم المعانـاة الداخليـة، زيـف مقولتهم، فبعد ارتكاب الجريمة يعاني البطل أزمـة داخليـة حادة، ويكتشف حقيقة أن الإنسان لا يمكن أن يكـون عقـلا فقط، وان الازدواجية بين العقل والشعور والانفعالات جـزء من طبيعة الإنسان، وبذلك كشف لنا دوستويفسكي عبر أزمة بطله عن الدور الحاسم الذي تلعبه العواطف في حياة الإنسان وسلوكه.

إن مأساة راسكولينكوف في عدم فهمه للانشطار الـذي تقوم عليه النفس البشرية، مع أنه عانى من ذلك الانشـطار، حتى اسمه (راسكول: raskolot يعني بالروسـية الانشـقاق

والانقسام)(١٠) فإذا ظهر القسم الأول من شخصيته (الجانب العقلي) مع بداية الرواية وارتكاب جريمة القتل، فإن الشـق الثاني من شخصيته (الجانب الروحي والانفعالي) قد ظهـر حين أقدم على فعل القتل، إذ بدأت تعتريه الانفعالات وأزمـة الضمير الحادة التي تكاد تؤدي إلـى دمـاره لـولا وقـوف (سونيا) إلى جواره بأن تدله على طريـق الإيمـان بـا ، والتطهر بالحب الذي يشمل كـل البشـر، لـذلك يعتـرف بجريمته، لأنه بدأ يحس أن أي عقوبة اجتماعية هـي أخـف وطأة من عقوبة الضمير!!

كثيرا ما وصفت رواية "الجريمة والعقاب" بأنها رواية "إثارة سيكولوجية" لكن الإثارة فيها ليس لأنها تروي جريمـة قتل المرابية، وكيفية انكشاف الجريمة، بـل لأنهـا تـروي مقاومة البطل لأزمة الضمير، ولذلك الصراع الداخلي العنيف بين ما كان يؤمن به وما تكشف له عن طريق الفعل من خطأ أدى به إلى الإجرام بحق الإنسانية، في حين كانـت رغبتـه صادقة في مساعدتها، لذلك نجده يصرخ بأنه لم يقتل العجوز وإنما قتل نفسه، إذ قتل الجانب الخير فيهـا (بقتلـه إليزابتـا الخيرة) كما قتل الجانب الشرير فيها (بقتله المرابية أليونا)

يحدثنا دوستويفسكي عن بطله إثر ارتكاب الجريمة، إذ إن مشاعر غير متوقعة وغير منتظـرة تعـذب قلبـه، لقـد اصطادته في النهاية الحقيقة الإلهية: الضمير والقانون الـذي صنعه البشر، وهو مضطر للتبليغ عن نفسه، مضطر حتى لو أدى ذلك إلى أن يهلك في السجن، لينضم مـن جديـد إلـى الناس، إن الشعور بالعزلة عن الجنس البشري الذي استولى عليه أرهقه، وبدأ قانون الحقيقة الإلهية والطبيعـة الإنسـانية يحدثان تأثيرهما، ولذلك يقرر المجرم على مسؤوليته أن يقبل العذاب لكي يكفر عن جريمته..." وبذلك يتحول القانون الذي أوجده البشر إلى وسيلة تخفف معاناة المجـرم مـن معانـاة داخلية لا ترحم، ولذلك فإن العقاب يحتاجه المجرم، في رأي دوستويفسكي، ليس فقط من الناحية الأخلاقيـة وإنمـا مـن الناحية النفسية أيضا.

نجد في الرواية محاكمات ثلاث، (نفسـية، أخلاقيـة، قانونية) يتعرض لها البطل في أعماقـه قبـل أن يتعـرض لمحاكمة المجتمع التي ستكون مخففة، لـذلك تتحـول هـذه المحاكمات إلى بحث عن الحقيقة الإنسانية، فقد أحس بعد قتل المرابية، أنه لم يستطع أن يجسد أفكاره عبر فعل ملمـوس،

لذلك ما يعذبه هو فقدان إيمانه بعدالة قضيته! فقد اكتشف أنه بشر غير متفوق، لذلك نسمعه يقول "لو كنت قتلـت لأننـي كنت جائعا لكنت الآن سعيدا" فقد كان القتل لديه رغبة فـي تجسيد فكرة على أرض الواقع، فها هو ذا يصرخ "أردت أن أصبح نابليونا لذلك قتلت"

إن البطل يكتشف عدم جدوى إقامة السـلوك الإنسـاني على العقل وحده، فهذا يعني احتقار الجنس البشري والنظـر إليه باعتباره جرما ماديا يستطيع الإنسان المتفوق الاسـتهانة به، بفضل ما يملك من عقـل، مأسـاة البطـل أن الجانـب العاطفي المهمل في حياته بدأ يستيقظ ليعذبـه أشـد أنـواع العذاب "إن ما يجعل راسكولينكوف يعاني ليس ضميره بقدر ما هو التفكير في أنه لم يستطع أن يقتله، لقد حاول أن يسحقه لكنه أخفق، معاناته بعد الجريمة لا تتولد من الضمير بل من محاولة قتله"(١١)

لذلك بدا لنا تركيز دوستويفسكي على الوجـدان الـذي يرى فيه الخلاص الوحيد للإنسـان، والإمكانيـة الوحيـدة للعقاب، عندئذ يدرك الخاطئ أنه ارتكب ذنبا في حق الحيـاة البشرية، فخسر قضيته الفكرية ودمر حياة أبرياء (يقـال أن

إليزابيتا الطيبة كانت حاملا، مما يضـاعف الجريمـة، وأن رجلا بريئا سيحاكم بجريمته) مما يؤجج معاناة داخليـة لـن يخففها أي عقاب دنيوي.

تكمن روعة هذه الرواية في تسليط الضوء علـى تلـك الحرب التي دارت في أعماق البطل من أجل مقاومة انكشاف الجرم أمام ذاته، هنا يتوحد المتلقي مع البطل ليعـايش هـذه المعاناة، فيحترق في أتون الضمير، لإنقاذ المثل التي تجعـل الحياة الإنسانية ذات معنى، مؤكدا مقولة رددها فـي روايـة "الأبله" وهي "الجمال سينقذ العالم" ولن يكون هـذا الجمـال سوى الحب (للبشرية بأجمعها) وتقديس الحياة وبعث للضمير ... أما القبح (القتل وإلغاء العواطف من حياتنا...) فإنه سيدمر الحياة.

وفي رأي دوستويفسكي لن يتفتح الضمير الإنساني، إلا بتفتح القلب والإيمان با ، عندئذ يستطيع مواجهـة المعانـاة التي يقتضيها هذا التفتح، وهكذا فإن خير الإنسانية يكمن في الضمير الذي هو ا لدى دوستويفسكي، والضـمير يعنـي إحساسا بالمسؤولية تجاه البشرية جمعاء، ومحاولة إسـعادها،

وذلك بالحفاظ على إنسانية الإنسان، أي بالحفاظ على القوانين التي تنظم الحياة البشرية وتحميها.

لذلك اضطرب فكر راسكولينكوف بـين "الصـليب أو الفأس" أي بين الإيمان أو الجريمة، فالإيمان يبدو لنا مـتقلا بالمعاناة ومجسدا بالتضحية من أجل الآخرين وهـذا دليـل محبتهم عندئذ تزدهر إنسانية الإنسان، أما الجريمة فهي تلغي هذه الإنسانية، وغالبا يرتكبها أناس لا أعماق تسيطر علـيهم أفكار الماديين الملحدين، التي تعزز الأنانية في النفس وحب المادة، وتركز عليها دون الأعماق، ميزة راسكو لينكوف أنه لم يتمتع بهذه الصفات العادية للمجرمين، كان مفكرا ومصلحا اجتماعيا، لم تسيطر عليه الأفكار الأنانية، كذلك لم يسـتطع إلغاء وجدانه وضميره، من هنا كان قاتلا استثنائيا، لهـذا لا نستطيع أن نقبل رأي د. ممدوح أبو الوي الذي يرى أفكـار راسكولينكوف ....أفكارا مادية شيطانية [١٢].

تتجلى روعة دوستويفسكي، في رسم هذه الشخصـية، التي سيطرت عليها أفكار المادة في مطلع حياتها، لكن رؤيته العميقة للحرية الإنسانية، التي لن تكون حرية عقليـة فقـط، وإنما هناك حرية العاطفة التي كثيرا ما ننساها فـي زحمـة

البحث عن المصلحة المادية التي تقترن غالبا بالعقل، فهـاهو ذا يقول على لسان بطله بعد أن عـرف أن أختـه (دونيـا) ستتزوج برجل لا تحبه من أجل ما يملكه من مال تساعد به أمها وأخاها، "إننا نحاول في بعض المناسبات قتل عواطفنا، فنحمل حريتنا إلى السوق نعرضها."

من هنا لا نستطيع أن نقول إن الفكرة هي بطلة العمـل الروائي عند دوستويفسكي، بل إنسان الفكرة، على حد قـول باختين (١٣).

نقاط اللقاء بين عطيل شكسـبير وراسـكولينكوف دوستويفسكي:

- بناء على ما ذكرناه سابقا، لا نسـتطيع القـول بـأن دوستويفسكي قد تأثر تأثرا مباشرا بشكسبير في رسم ملامح شخصية بطله، فشتان بين شخصية ظهرت في القرن السابع عشر (عطيل) وبين شخصية ظهرت في القرن التاسع عشر (راسكولينكوف) جسدت لنا تعقد الحياة الفلسفية والاجتماعية، وازدياد القلق الإنساني ومعاناة الإنسان الداخلية مـن أجـل إقامة العدل ودفع الظلم الذي اتسعت رقعته.

إننا نستطيع أن ندعي إمكانية وجود قواسم إنسـانية مشتركة، تؤكد أن الإنسان هو الإنسان في أي زمان ومكان، لذلك لجأ كلاهما إلى التغلغل إلى أعمـاق الـنفس البشـرية لتصوير لحظات ضعفها، قبل تصوير لحظات قوتها، لـذلك وجدنا أمامنا قاتلا شريفا، يمتلك النبـل الإنسـاني والحـب للبشرية جمعاء.

- من هنا نستطيع أن نرى لقاء فـي الأهـداف لـدى الكاتبين، فقد جسدا لنا المثل العليا وقد انتهكت، كما جسدا لنا الروح الإنسانية في لحظة تطهر (إمـا بـالموت، أو بقبـول العذاب والسجن) كل ذلك من أجل إعلاء قيمة المثل الأعلـى في الحياة، أي كل ما هو خالد ونبيل في الحياة، وقـد أدرك دوستويفسكي (الذي كان الدفاع عن المثل الأعلى دينه الـذي آمن به في الفن) صعوبة وصول الإنسان الواحد، حتى لـو كان شكسبير نفسه، إلى المثل الأعلى الخالد والشامل بصورة كاملة، لأننا بحاجة إلى جهود عدد كبير من البشر، ومن هنا نجد كل فنان عظيم يسعى في هذا الطريـق، فلـيس الأمـر محصورا بشكسبير ودوستويفسكي إنها رسالة الفـن يؤديهـا المبدع كما تؤدي الرسل رسالة السماء.

- كلا الأديبين رأى أهمية الإنسان في القلب والعواطف، وبذلك لم يريا الإنسان فكرة عظيمة يستطيع الفن أن يجسدها فقط، لذلك اهتما بإنسانية الإنسان التي تكمن في روحه وعواطفه إلى جانب عقله.

- نجد لدى الكاتبين رهافة حس عظيمة تجاه الجوانب المأساوية في الحياة، وتعاطفا مع الألم الإنساني، لذلك ليس غريبا أن يطلق على دوستويفسكي لقب "شكسبير عصره" إذ كان همه البحث عن طمأنينة النفس الإنسانية، فرأى أنه بالإمكان تحقيقها عن طريق حب ا وحب الناس وقبول الألم ولو على غير استحقاق إذ إن في الألم قداسة في رأيه، لذلك وجدناه ينعش النفس ويحييها بعد سقوطها، فهو يقدس الحياة الإنسانية، ولا ننسى هنا تجربة الموت التي تعرض لها في شبابه المبكر، والتي جعلته يقدس الحياة الإنسانية.

- كلا البطلين مصاب بنوع من الضعف النفسي أحدهما بسبب اندفاعه الانفعالي وطيبته (جنون الغيرة: عطيل) والآخر بسبب سيطرة فكرة واحدة على عقله والتهور الذي يصاحب الشباب (جنون العظمة: راسكولينكوف)

- استطاع كلا الأديبين أن يتجاوز السائد في عصـره، فشكسبير تجاوز قوانين الكلاسية التي تؤكد على العقل وحده، ولا تعير التفاتا للعاطفة، فجمع إلى جانب العقل العاطفة،كذلك تجاوز قانون الوحدات الثلاث، وصار يعرض على المسرح المشاهد الدامية، حتى اتهمه نقاد عصره بأنه بربري لكثرة ما يعرض من مشاهد القتل على المسرح

كذلك تجاوز دوستويفسـكي القـوانين السـائدة فـي عصره، أي أدب الطبقة العليا، وبدأ يلتفت إلى معاناة الأسـر الفقيرة، أو المتوسطة، متأثرا بغوغول، فانتبه إلـى "الواقـع" المعقد والمتناقض وغير المتزن فنيا.

استطاع المؤلف دوستويفسكي أن ينفصل عـن بطلـه، الذي جسد فكرة مناقضة لفكره الإنساني الـذي يقـوم علـى المحبة والتضحية، لذلك استطاع البطل أن يجسد لنا الصراع بين ما يؤمن به من أفكار وما يؤمن به المؤلف، من هنا أبدع دوستويفسكي تنوعا في الأصوات، ولم نعد نسـمع صـوتا واحدا هو صوت المؤلف، إذ بـرز البطـل عبـر صـوته الخاص، لذا سادت لدى دوستويفسـكي "الكلمـة المزدوجـة الصوت والمتعددة الاتجاهات، فضلا عن كونها كلمة أشبعت

داخليا بقيمة حواريـة، وكلمـة غيريـة: الجـدل الخفـي، والاعتراف المزين بالجدل، والحوار الخفـي، ولـيس لـدى دوستويفسكي تقريبا كلمة بلا تلفت متوتر إلى الكلمة الغيرية، وفي الوقت نفسه ليس لديه تقريبا كلمات موضوعية..."(١٤)

- صحيح أن دوستويفسكي أبدع في مجال الرواية، أي في مجال مختلف عن المجال الذي أبدع فيه شكسبير، إلا أننا لمحنا في روايته اهتماما بتقنية الحوار، سواء أكـان حـوارا داخليا، يسلط الضوء على صراعات النفس الداخلية، أم كان خارجيا يسلط الضوء على صراعات فكرية ذي صلة بالعالم الخارجي (الاجتماعي) والعالم الداخلي

إن الاهتمام بتقنية ا وار لدى الروائي (دوستويفسكي) عله يقترب من اهتمام ا سرحي (شكسب) ذه التقنية ال تعد أساس الفن ا سرحي.

- لعل الإنجاز المدهش لكلا الأديبين أنهما نقلا نمـوذج شخصية المجرم من نمطيتها المألوفة (أي شخصية قذرة في أخلاقها وفي سلوكها، وفي أحاسيسها، تنتمي لعـالم سـفلي بشع، مدمر للحياة البشرية وللمثل العليا) إلى نموذج مـدهش غير متوقع وغير مألوف، إذ نجد الشخصية حساسة مرهفة،

قد تسيطر عليها العاطفة (عطيل) وقد تسيطر عليها الفكـرة (راسكولينكوف) فتؤدي بها إلى القتل، من أجل الحفاظ علـى المثل الأعلى في الحياة لا من أجل تدميره، كما يفعل المجرم العادي

الحواشي

١- د. محمد غنيمي هلال "الأدب المقارن" دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٨٠

٢- د. حسام الخطيب "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي" مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٥، ص ١١٣-١١٨

٣- يان كوت "شكسبير معاصرنا" ت. جبرا لإبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص ٣٩

٤- شكسبير "عطيل" ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، المقدمة ص ١٨

٥- المصدر السابق، ص ١٩٩-٢٠١

٦- ليزلي فيدلر، ادوارد وازيوليك "عطيل وراسكولينكوف" ت. محمد أبو خضور، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص ٤٢

٧- د. سامي الدروبي "الرواية في الأدب الروسي" دار الكرمل، دمشق، ط١، ١٩٨٢، ص ٧٥-٧٧ بتصرف
٨- مجموعة من المؤلفين "دوستويفسكي دراسات في أدبه وفكره" ت. نزار عيون السود، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٩، ص ٩٠-٩٢ بتصرف
٩- أندريه جيد "دوستويفسكي مقالات ومحاضرات" ت الياس حنا الياس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٠٤
١٠- ريتشارد بيس "دوستويفسكي دراسات لرواياته العظمى" ت عبد الحميد الحسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١١٩٧٦، ص ٦٢
١١- ي كارياكين "دوستويفسكي إعادة قراءة" ت خليل كلفت، كومبيو نشر، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ٩٩
١٢- د. ممدوح أبو الوي "تولستوي ودوستويفسكي في الأدب العربي" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٠٤

١٣- مخائيل باختين "شعرية دوستويفسكي" ت. د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٨

١٤- المرجع السابق، ص ٢٩٦

المؤثرات الفكرية الغربية في القرن العشرين في الأدب العربي

أثر الوجودية في قصص "زكريا تامر"

قبل أن نتعرف على المعالم الأساسية للوجودية التـي كانت موضع إقبال في كثير مـن الـبلاد، لكونهـا تتنـاول مشكلات الإنسان الوجودية، مثل مشـكلة الحيـاة ومشـكلة الموت ومشكلة الألم، يحسن بنا أن نلفت الانتباه إلى أنه مـن الخطأ أن نعد دوستويفسكي، مثلا مفكرا وجوديا رغـم أننـا لحظناه في الدراسة السابقة، يتناول هذه المشكلات الإنسـانية تناولا شديد التأثير، لكن عبر رؤية مختلفة.

كما انه من الخطأ أن نعد الفلاسـفة الـذين يدرسـون الوجود بمعناه الدقيق أو يدرسون الموجود الكـائن فلاسـفة الوجودية، إذا ما هي الوجودية؟

تعد الوجودية أحدث المذاهب الفلسفية وأهـم حركـة فكرية تركت أثرها على الأدب المعاصر في أوروبة، وفـي أرجاء العالم، وهي أصدق تعبير عن حالة القلق العام الـذي

تملك العالم الشعور الحاد به بعد الحربين العالميتين (الأولى والثانية) اللتين قتلتا وشردتا حوالي سبعين مليون (ما بين رجل وامرأة وطفل) فباتت الإنسانية بسببهما مهددة بالدمار والموت، لهذا سيطر القلق على الإنسان الأوروبي.

ومما زاد إقبال الجمهور عليها أن فلاسفتها (وخاصة جان بول سارتر، وغابرييل مارسيل) قدموا رؤيتهم الفلسفية عبر الأدب.

لم تتشكل الوجودية باعتبارها تيارا فلسفيا إلا في النصف الأول من القرن العشرين في الحضارة الغربية على يد الفيلسوف الدانمركي كيركغارد (١٨١٣- ١٨٥٥) الذي أثّر بفلاسفة وجوديين عاشوا في القرن العشرين (غابرييل مارسيل، كارل ياسبرز، مارتن هيدغر، جان بول سارتر)

لو تأملنا الخصائص المشتركة بين الفلاسفة الوجوديين للاحظنا نزوعا نحو التجربة المعيشة، ومحاولة للتغلب على النزعة المثالية، إلا أننا نلاحظ فشل بعضهم في هذه المحاولة (مثل ياسبرز)

إذا نستطيع أن نقول: إن السمة المشتركة بين هؤلاء جميعا هي أن فلسفتهم تقدم تجربة وجودية حية، لكن هذه

التجربة تختلف من فيلسوف إلى آخر(هشاشة الوجـود لـدى ياسبرز، "السير باتجاه الموت" لدى هيدغر، العيش في حالـة من الغثيان لدى سارتر) ومن هنا نجد هذه الفلسـفة تحمـل طابعا شخصيا.

اهتمت بالحياة الفردية وبالعالم الباطني للإنسان لـذلك كان "الآخرون هم الجحيم" كما يرى سارتر، كذلك لم تهـتم بالعلم، فالحقيقة تكمن في الوجود الإنساني، كما أن الوجـود سابق للماهية (أنا موجود ...إذا أنا أفكر)

ويتصور الوجوديون الوجود على نحو فاعـل ونشـط، فهو ليس وجودا جاهزا وإنما هو يخلق نفسـه بنفسـه فـي الحرية، لذلك كانت مقولة الاختيـار والحريـة مـن أهـم مقولاتهم، فالإنسان لا وجود له دون حريـة وامـتلاك إرادة الاختيار، وقد أكدوا مسؤوليته عن هذه الإرادة.

إنهم ينظرون إلى الإنسان باعتباره ذاتية خالصة، وليس مظهرا أو تجسيدا لتيار حيوي أشمل منه، وهم يفهمون الذاتية بالمعنى الخلاق، فالإنسان يخلق نفسه بنفسه، وبذلك يمـارس حريته، وهم يرفضون التمييـز بـين الـذات والموضـوع، ويقللون من قيمة المعرفة العقلية في ميدان الفلسفة، بل ينبغي

بالأحرى التعامل مع الواقع، وهذا التعامل أو الخبـرة يـتم بالقلق، أو في تجربة القلق، حيث يدرك الإنسان أنه موجـود محدود قاصر، مصيره الموت (الذي هو الحقيقة الوحيدة في هذه الحياة) فيعايش، قلقا، غصة الموت وزوال الزمن، لهـذا ليس غريبا أن يسيطر عليهم إحساس العبث، ويصـبح هـذا العبث من أهم مقولاتهم، فالإنسان يعـيش حياتـه يصـارع الموت، إذ يولد من غير سبب، ويعيش بدافع الضعف ويموت بالمصادفة.

ترفض الوجودية القواعد والقيم الأخلاقية الخارجية، أي تلك التي أوجدها المجتمع، وتصر على أن الإنسان هو وحده يختار قيمه وأخلاقه داخل إطار حريته.

هذه الحرية التي يراها سارتر أساس الوجود، ففي كتابه "الوجودية مذهب إنساني" يقول "إذا لم يكن الإنسان معرفا في التصور الوجودي، فلأنه لا شيء في البداية، ولا يتجوهر إلا لاحقا، وسيكون كما يريد هو نفسه...الإنسان ليس شيئا آخـر غير ما يريد." (١)

إن هذه الخصائص المشتركة بين الفلاسفة الوجوديين لا تعني وجود تيار فلسفي واحد، إذ نجد خلافات عميقة بـين

ممثلي الوجودية، يكفي أن نشير إلى وجود تيارين في هـذه الفلسفة:

- وجودية ملحدة(هيدغر، سارتر، كامو...)
- وجودية مؤمنة: مثل كيركغارد[٢]

وعلى هذا الأساس نجد أن الاغتراب واليأس والتفكير بالموت وعبث الوجود من أهم الموضوعات التي شاعت لدى الوجوديين [٣]

لعل أفضل متحدث عن الأدب الوجودي هو (كـولن ولسن) فقد حدثنا عن معالم الشخصية الأوروبية فـي الأدب الحديث في كتابيه ("اللامنتمي" و "المعقول واللامعقول فـي الأدب الحديث") ودعا هذه الشخصية بمصطلح اللامنتمـي، الذي يعرفه بأنه الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحيـاة الإنسانية من أساس واه، والذي يشـعر بـأن الاضـطراب والفوضى هما أعمق تجذرا من النظام الذي يؤمن به قومه.

لهذا بات الإنسان مريض الروح، يرى هذا العالم الجديد باعثا على الرعب، لأنه يمثل النسبة إليه آلية عالم الحضارة، لذلك فإن اللامنتمي لا يشتهي الحياة، مادامت كل الفعاليـات تؤدي إلى تلك التفاهة نفسها (الموت) وبناء على ذلك باتـت

الحضارة تعتمد على السطحيات وحسب، لذا نجده يميل أشد الميل إلى الحرية والبطالة، رافضا كل السطحيات، وراغبـا في حياة أكثر حيوية، التي ينصح بها كل إنسان، وهـذا لـن يكون إلا بابتعاده عن الانفعالات السلبية (الخوف، الغضـب، الاشمئزاز، المشاعر ...) فالإنسان يضيع كمية لا يستهان بها من حيويته في هذه الانفعالات السلبية، كأنه يتمثل قول نيتشه "إن أقوى وأسمى إرادة في الحياة لا تتمثل في الكفاح التافـه من أجل الحياة، وإنما في إرادة الحرب، إرادة السيطرة، وهو يدعو البشر لنبذ الأصنام أي المثل العليا، فالحياة للأقوى.

ولذلك ليس غريبا أن يكون إصلاح البشرية فـي رأي اللامنتمي بنبذ الأصنام، أي المثل العليا، فهم حـين عبـدوا المثل العليا الخادعة جردوا الواقع من قيمته ومعناه وحقيقته، ولم تكن كذبة المثل الأعلى حتـى الآن إلا لعنـة الواقعيـة، وبوساطتها تشوهت الفطرة الإنسانية فصار مصدرها خادعا ومزيفا، وأصبحت الأفكار المعبودة مضادة تماما لتلك التـي تؤكد على خير الإنسان ومستقبله.

إذا لم تعد القيم العليا مصدر تأمله، إن التأمـل الوحيـد الذي يمارسه الإنسان الوجودي هو أن يقضي أمسياته محملقا في ثقب جدار!!

ثمة رغبة لدى اللامنتمي في معرفة ذاته عندئذ يستطيع أن يعرف نفسه وإمكاناته المجهولة، فهـو يريـد أن يحقـق المعادلة التالية: أن يحصل على إدراك حسـي حـر ويفهـم الروح الإنسانية وأعمالها، ويريد في الوقت نفسه أن ينجـو من التفاهة إلى الأبد وأن تتملكـه إرادة القـوة مـن أجـل الاستمتاع بحياة أكثر حيوية، لا علاقة لها بالمألوف من القيم والمثل، وهذا لن يستطيع تحقيقه إلا بالتطرف في الاهتمـام بالذات.

وهكذا نلاحظ أن اللامنتمي يميل "إلى التعبير عن نفسه بمصطلحات وجودية، ولا يهمه التمييز بين الروح والجسـد، أو الإنسان والطبيعة، ذلك أن مثل هذه الأفكار تنتج تفكيـرا دينيا وفلسفة في حين أنه يرفضهما معا، إن التمييز الوحيـد الذي يهمه هو الوجود والعدم"(٤) فالموت يعد أهم الأفكـار لديه.

الوجودية وأدب الضياع في القصة السورية:

أدت التطورات السياسية والاجتماعية إلى فتح أبواب سورية لمختلف المؤثرات، خاصة أن الفترة السياسية، إثـر الاستقلال، تميزت بالانفتاح والديمقراطية (١٩٥٤-١٩٥٨)، وقد كانت اللغة الفرنسية أوسع اللغات انتشـارا، رغـم مـا واجهته من نفور بعد الاستقلال، لذلك بدت الترجمات التـي صدرت في هذه الخمسينات، كانت في معظمها عن الفرنسية، يضاف إلى ذلك أن الترجمات التي كانت تصدر فـي لبنـان كانت تقرأ في سورية بشكل واسع إذ تقدم للأدبـاء الشـباب نمطا ثقافيا جديدٍا،(لا يمكن أن ننسى دور مجلة "الآداب" فـي نشر الفكر والأدب الوجودي)

وقد كانت معظم هذه الترجمات عن اللغتـين الفرنسـية والإنكليزية، وعن طريق هاتين اللغتين تُرجمت آثار قصصية كثيرة للغات أخرى كالروسية والإسبانية والألمانية وغيرها

وقد ظهرت المؤثرات الوجودية، في القصة السورية، مع أوائل الخمسينيات، لكننا لا نستطيع أن نقول بأنها وصلت إلى مستوى المؤثرات الأخـرى (الأدب الروسـي، والأدب الرومنتي، الفرويدية...) [5] رغم أنها احتلت مرتبة الصدارة

في مرحلة محددة، في قائمة المؤثرات الأجنبية فترة الخمسينيات، لكن هذه المرتبة كانت مرحلة موقوتة وأقرب إلى السطحية، بل يمكن نعده تأثرا عابرا على حد قول د. حسام الخطيب.

ولعل الصراع العقائدي، الذي كان على أشده في فترة الخمسينيات، قد ساعد على انتشار الفكر الوجودي، فقد ظهرت في تلك الفترة ثلاثة اتجاهات رئيسية تركت أثرها بوضوح في الإنتاج الأدبي السوري:

١- الاتجاه الديني التقليدي: الذي كان ينظر شزرا إلى الفنون الحديثة.

٢- الاتجاه اليساري الذي عد الأدب الروسي والسوفيتي النضالي مثله الأعلى.

٣- الاتجاه القومي الذي التف كتابه حول حزب البعث والحزب القومي السوري، وقد كان يعاني في البداية من الافتقاد إلى أيديولوجيا مميزة، لذلك حاول بعضهم أن يتلمسها في الفلسفة الوجودية.

لكن ليس من السهل إجراء توفيق بين الأفكار الوجودية والأفكار القومية، لأن الفكر القومي ملتزم وهادف ويضطرم

بفعالية كبيرة في مطلع الخمسينيات، في حـين لاحظنـا أن الفكر الوجودي من أهم مقولاته العبث وعرضـية الوجـود الإنساني والموت، لذلك سيطر عليه القلق والاغتراب والعزلة والإحساس بالعدم.

غير أننا يمكن أن نلاحظ أن القوميين أباحوا لأنفسـهم حرية التصرف في الأفكار الوجودية، وقد أقبل عليها الكتاب البرجوازيون لكونها تؤكد فردية الإنسان وأن الالتزام داخلي يختاره المرء بحريته، كذلك لاقت معظم الأفكار الوجوديـة صدى لدى كتاب اليسار [٦] في سورية، خاصة بعد أن تحول سارتر إلى الماركسية.

الموقف من الأفكار الوجودية:

نلاحظ أن كثيرا مـن الأفكـار الوجوديـة لا تناسـب مجتمعنا، فهي وليدة مجتمع عانى من ويلات الحرب، فأدرك أن حضارته الغربية لم تجلب السعادة للفـرد، وإنمـا علـى النقيض جلبت الدمار، باختراعها أدوات الحرب، لذلك كـان رفضه لهذه الحضارة وللعلم الحديث مبررا.

هل من المعقول أن يرفض الكاتب العربي العالم والصناعة، كما لاحظنا لدى بعض الكتاب، ليمجد البطالة والعبث، وأمته مازالت متخلفة؟!

ترى هل يكمن خلاصنا بالتركيز على الفرد ونسيان علاقته بالمجتمع؟!

من المعروف أن الأدب صانع الروح الإنسانية، لذلك حين تسيطر على أدبنا مقولة العبث واللامعقول فهذا سيؤدي إلى مسخ شخصيتنا وامحاء كياننا، ألسنا مهددين اليوم عبر الغزو الثقافي الغربي الصهيوني بتجريدنا من هويتنا؟ كي نكون فريسة سهلة أمام الآخر المعتدي

هل نساعده عبر الأدب في مهمته؟ أم نساعد أنفسنا إذ نجعله إحدى الأركان التي تبني نفوسنا وفق قيم، تنهض بوجودنا، وتقوي إرادة الحياة والفعل لدينا.

هنا يحسن أن نشير أن أدباء الوجودية لم يلزموا أنفسهم بأفكارها على صعيد مجتمعهم، خاصة حين أحسوا أنه في خطر، فقد انضم كل من سارتر وكامو إلى المقاومة السرية ضد الاحتلال الألماني لبلادهم، كذلك وجدنا سارتر ينحرف عن معظم أفكارها، لينضم إلى الماركسية.

سنتناول في هذه الدراسة نموذجا من نماذج التأثر بالفكر الوجودي عن طريق أدبه (رواية "الغريب" لألبير كامو التي أثرت في قصص زكريا تامر في مجموعته "صهيل الجـواد الأبيض" أي في المرحلة الأولى من إبداعه).

نبذة عن حياة ألبير كامو:

يعد كامو استمرارا لظاهرة كثرت هي ظاهرة الأدباء المفكرين (باسكال، فولتير، ديدرو، روسو، مالرو، سارتر...)

ولد كامو عام (١٩١٣) في الجزائر في قرية (مندوري) قرب وهران، عاش طفولة سعيدة رغم الفقر الشـديد الـذي عانته الأسرة بسبب وفاة الأب (الذي توفي وعمر ألبير سنة) فرعته أمه الصماء المعوقة النطق، وقد عملت خادمـة مـن أجل إعالة أسرتها.

تركت إقامته في الجزائر بصمتها على جميـع إنتاجـه الأدبي، ممثلا في الصور والرموز الأساسية التي تمنح الأدب فرديته.

شغف بكرة القدم في مراهقته، فكانت أخلاقية فريق الكرة هي الأخلاقية الوحيدة التي عرفها، لكن إصابته بالتدرن الرئوي (١٩٣٠) وضعته أمام مشكلة الموت وحيدا.

درس الفلسفة في جامعة الجزائر، وكانت نشاطاته متعددة المجالات (المسرح، كتابة الرواية، العمل في الصحافة...)

وبسبب مرضه انهارت آماله في العمل في مهنة التدريس في الجامعة فقد نُصح بعدم التقدم للفحص الطبي لتقديم دكتوراه الدولة، بعد هذه التجربة رأى في المستقبل موضوعا إشكاليا، وأقبل على التمتع بالحاضر.

تتلمذ على يد أستاذه (جان غرينييه) الذي كان مسيحيا، لذلك كان الخط الفكري لدى كامو على نقيض سارتر، إذ يمكن تقصيه من خلال القديس أوغسطين، وباسكال، وكيركغارد، وبتأثير أستاذه فرغ من أطروحة موضوعها أثر أفلوطين في القديس أوغسطين.

وفي عام (١٩٣٤) التحق كامو بالحزب الشيوعي، لكنه سرعان ما انسحب منه، بعد سنتين من انتسابه، بعد أن لمس تناقضاته.

عمل في مهن شتى، فقد عمل كاتبا في شركة استيراد وتصدير (وهي وظيفة مارسها مورسو بطل رواية "الغريب") كما عمل بائعا لأدوات السيارات، ومعلما خصوصيا، وموظفا في الأرصاد الجوية، ولم يصمم على العمل الصحفي إلا في عام (١٩٣٨)

إن الحدث الهام الذي زلزل كيانه هو نشـوب الحـرب العالمية الثانية، لذلك نجده بعد إدراكه بـ ـ"أن الغبـاء يعـم العصر" لهذا على الإنسان أن يحسن اختيار المواقـف التـي تلائم مبادئ نبله الداخلي، نجده يقول: "عبث دائما أن يفصل نفسه حتى عن حماقة الآخرين وقسوتهم. لـيس بوسـعه أن يقول: لا أعرف شيئا عن هذا.

فهو إما أن يتعاون أو أن يقاتل، ليس ثمة ما هـو أقـل عذرا من الحرب وإثارتها للنعرات القومية. ولكـن إذا مـا قامت الحرب، فمن العبث والجبن أن يقف الإنسـان جانبـا بحجة أنه ليس مسؤولا، لقـد سـقطت الأبـراج العاجيـة، والغفران محظور على الذات وعلى الآخرين"

وقد حاول أن يتطوع في جيش المقاومة، لكنه رفـض بسبب مرضه، لذلك نسمعه يقـول "إن كـانوا لا يريـدونني

مقاتلا، فهذا دليل على أنه كتب علي أن أبقى منعزلا، وأنا لم أستمد قوتي ونفعي للآخرين دائما إلا من خلال كفاحي لأجل البقاء إنسانا سويا كلما شذّت الظروف".

وحين أدرك أنه شخص غير مرغوب انتقل من الجزائر للعمل في الصحافة في باريس، وأثنـاء العزلـة الباريسـية استطاع أن ينجز رواية "الغريب" عام (١٩٤٠) قبيل الغـزو الألماني، وحين هزمت فرنسة، نلمس لديه الهدوء والتوازن، إذ يقول "أول ما علينا أن نذكره هـو ألا نيـأس، علينـا ألا نصيخ السمع لهؤلاء الذين يتصايحون بان هذه نهاية العـالم، فالحضارات لا تموت بهذه السهولة، وحتى لو انهار العـالم لجاءت في عقبه عوالم أخرى."

انضم إلى المقاومة السرية (١٩٤٣)التي أصبحت بعـد عام جزءا من حركة التحرير الوطني وقد أصـدرت نشـرة إعلامية تدحض بها الأخبار الكاذبة للعدو، وتنشر المعلومات الدقيقة عن أعمالهم الإجرامية، كي تستثير نخوة الفرنسـيين وكبريائهم، زارعة فـيهم الأمـل فـي غـد حـر مظفّـر. بعد تحرير فرنسة (١٩٤٥)، ذاعت شهرة كـامو لمقاومتـه الاحتلال ولأدبه، وقد قال سارتر عنه عام (١٩٤٥) مخاطبا

كامو "كدت تكون المثال الذي يجب أن يحتذى، لأنك حملـت نفسك صراعات عصرنا كلها وتخطيتها لشدة حرارتك فـي عيشها، كنت شخصا حقيقيا...".

وكان الدور الذي طلب منه أن يقوم به إثر استقلال بلاده شديد الوقر على كاهله، مناقضا عزمه في عدم المساهمة في أي نشاط عام، أو يرتبط بأي حـزب سياسـي، وإن تكـن الأهداف العامة التي يتبناها الحزب الاشتراكي قريبة جدا من آرائه في العدالة الاجتماعية، فقد كان صـحفيا وأديبـا، رأى خدمة بلاده من خلال الأدب والصحافة.

وقد كانت مقالاته تنتقل رويدا من الأمـل والثقـة إلـى ضرب من التعب النفسي والكمد، وهذا لا يعنـي أن أفكـاره غير عملية فقد كان شديد الإصرار علـى مقاومـة العنـف والكبت وأي فعل يؤدي إلى الحكم على الناس بالموت، لهـذا كان خصما للستالينية والاستعمار والاستبداد، كما كان يحبذ، في زمن هيروشيما، السيطرة الدولية على الطاقة الذرية.

أيد صديقه سارتر في محاولته المخفقة في خلق يسار غير شيوعي، مستقل عن روسيا وبطبيعة الحال مستقل عـن الولايات المتحدة الأميركية، وحين أخفق هذا المشروع، اقتنع

سارتر أن العمل الاجتماعي الناجح لا يمكن القيام به إلا عن طريق الحزب الشيوعي، في حين رأى كامو أن الخطر المميت في أي شكل من أشكال التواطؤ مع الشيوعية، وقد فرق هذا الخلاف في وجهة النظر بين الصديقين.

إن الإرهاق الذي خلفته المقاومة السرية، وتعرضه لفقدان الذاكرة مؤقتا على نحو مؤلم، وتعطشه للسعادة الشخصية وخلو البال، كل ذلك أوجد في نفسه حاجة للخلوة والعزلة، ومما زاد في هذه العزلة معاناته من نوبة طويلة من التدرن الرئوي دامت سنتين (حتى عام ١٩٥١) أثرت على حياته الشخصية، فزادت وحشته.

رغم إبداعه في كافة المجالات (الرواية، والصحافة، والمسرح كتابة وإخراجا...) كان لديه شعور بأن عمله الحقيقي لم يبدأ بعد!

منح جائزة نوبل (عام ١٩٥٧) فأحس ثقل مسؤوليته، وجعل يتساءل عن إمكاناته في المستقبل، لكنه أدرك أن عليه أن يقبل بمصيره بكامله، وبفضل هذه الجائزة وجد نفسه حرا من كل عبء مالي فعاد إلى الجزائر(٧).

كانت الحياة تشبه لديه أسطورة سيزيف، فالإنسان يشقى لكن جهده ضائع دون جدوى، إن مصدر العذاب هـو هـذا الشعور أو الوعي الذي ينتاب الإنسان في بعض اللحظـات النادرة من حياته، أي تلك اللحظات التي يخلو فيها إلى نفسه ويفكر في قيمة ما يعمل، هناك تزلزله الحقيقة الأليمة الرهيبة "كل ما في الوجود عبث" وعلى الإنسان أن يقـر أن الحيـاة خالية من المعنى ثم يكيف موقفه تبعا لذلك.

وهكذا رفض جميع الثورات في عصره، فنّدها لكنه لـم يأت بجديد سوى اللامعقول، وقد مات ميتة غير معقولـة، إذ اصطدمت سيارته بشجرة أثناء انحرافه لتفادي عربة نقـل، فقتل في الحال، والأمر المروع أنه وجد في جيبـه تـذكرة قطار، مما دل على أنه غير رأيه في آخـر لحظـة فسـافر بالسيارة، وبذلك كان مصرعه العبثي خير مصداق لمذهبـه في الوجود.

رواية الغريب:

كتب كامو رواية الغريب أثناء الحرب العالمية الثانية وقبل احتلال بلاده، وقد كان يعاني من إحساس بالعزلة بعـد أن رفض انضمامه للجيش الرسمي، بسبب حالته الصحية.

جسد لنا (مورسو) بطل هذه الرواية أفكار اللامنتمـي الوجودي، وقد بدا لنا إنسانا غريبا، تدهشنا تفاصيل حياتـه، التي تبدو لنا بعيدة عن المألوف، إذ كان إنسانا مجـردا مـن العواطف، لا يبالي بالمشاعر والعادات المتعارف عليها، لذلك يصدم العرف الاجتماعي بتصرفاته التي تبـدو نابعـة مـن غربته عن الحياة الاجتماعية (حين ماتت أمه التي وضـعها في ملجأ، ولم يرها منذ سنة، يبدو غير مبال، لم يبك، ولـم يطلب رؤيتها من أجل وداعها، وحين جلس أمام التابوت لـم يلفت نظره سوى الغطاء والمسامير ولون الخشب، بل نجـده على غير المعتاد يدخن ويشرب القهوة، وحين تبكي صـديقة أمه يزجرها منـزعجا)

بعد دفن أمه أول ما يفكر به هو نزهة، وفعلا يذهب في اليوم التالي إلى البحر بصحبة صديقته (ماري) التي لا يحس نحوها بأية عاطفة خاصة رغم أنه يقضي معها معظم أوقات فراغه، وحين تسأله إن كان راغبا بالزواج بها؟ يجيبهـا: إذا كنت تريدين!! وتسأله إن كان يحبها؟ يجيبها بأنه لا يحبها!! فتسأله لم يريد الزواج بهـا إن كـان لا يحبهـا؟ فيجيبها هذا الأمر لا يشكل لديه أية أهمية!! إلا أنها هي التي

ترغب فيه، عندئذ تسأله إن كان سيقبل هذا العرض من امرأة أخرى فيجيبها هذا أمر طبيعي!!!

وفي مجال العمل لا نجد لديه أي طمـوح لتحسـين وضعه، لذلك يبدو غير مهتم بأن ينقل إلى مكان أفضل فـي العاصمة (باريس)!

تقوده لا مبالاته إلى ارتكاب جريمة قتل! دون مبرر! إذ يرتكب جريمة قتل (عربي) في إحدى نزهاته، وحين يسأل عن دافع جريمته يجيب ببساطة: إن الشمس كانت حادة أثناء سقوطها على جبينه والمدهش أنه لا يبحث مع محاميه عـن أسباب مخففة!! فيرفض أن يدعي أن الحادث قد وقع إثر وفاة أمه، كذلك لا نجده يعاني أزمة ضمير بعد ارتكاب الجريمـة (مثل راسكولينكوف) فهو لا يستطيع أن يأسف لأي شـيء، إنه بعيد عن عالم الروح أو الأحاسيس الإنسانية أو المبـادئ الأخلاقية، فقد نبذ الأصنام أي المثل العليا، لهذا بدا غريبـا! يتصرف وكأن العلاقات الإنسانية لا تعنيـه، فيـرفض كـل المسؤوليات المترتبة عن هذه العلاقـات، كمـا يـرفض أن يكذب، وأن يلعب اللعبة الاجتماعية التي تقوم على النفاق، إنه

يعيش ما يحس، يرفض كل ما ينغص حياته الحاضرة التي لا يؤمن بحياة سواها!.

إنه إنسان ملحد! يرفض المفاهيم الدينية (الخطيئة، الندم، التوبة...) لذلك يعني الموت لديه موتاً جسدياً وروحياً! فهـو يرفض لقاء كاهن السجن الذي جاء للحديث عن الغفران ومع ذلك يحاول محاورته ويبين له أنه يحمل نفسه مـا لا طاقـة للإنسان باحتماله، عندئذ يحس (مورسو) أن الكاهن قد بـدأ يزعجه، فيرفض حتى معانقته!!.

لا نستطيع أن نقول إن هذا البطل كـان مجـردا مـن العواطف تماما، فقد أخرجته الطلقة عن بعض سلبيته، ببضع لحظات، لذلك يقول "أدركت أنني هدمت توازن النهار، ذلـك الصمت الغريب في ساحل كنت سعيدا فيه"

إن إحساسه بالعبث يبدو طاغيـا علـى أي لحظـات ضعف بشرية، إذ كل شيء مآله الفناء، فلم البكاء على أمـه الميتة؟ لم الرثاء لموته هو نفسه؟ إنه لا يختلف عن غيره من البشر، كلهم محكوم عليهم بالموت مثله، غير انه يعلم روعة الحياة ويدرك طبيعة الموت التي لا تبرير لها، باتت جريمته وكشفها سيان لديه! لقد هدم حياة إنسان وهاهو ذا يهدم، وهذا

الهدم لا تفسير له ولا عذر، ولا تعويض، والساعات المبرحة التي قضاها في تعذيب نفسه قد انتهت، لسوف يـذهب إلـى موته سعيدا متحديا جلي الذهن، فهاهو ذا يقول ليلة تنفيذ حكم الإعدام "كأن انفجار غضبي (على الكاهن) طهرني من كـل شر،أفرغت من كل أمل، وقد وقفت وجها لوجـه إزاء ليـل مثقل بالعلامات والنجوم، وسلّمت نفسي إلى عدم الاكتـراث الكوني البديع، لقد كان شعوري بذلك كشعوري بنفسي، ممـا جعلني أدرك أنني كنت سعيدا، وأنني مازلت سعيدا...الأمـل الوحيد الذي بقي لي، كي أقلل من شعوري بالوحدة أن يزدحم المكان ساعة إعدامي بـأكبر عـدد مـن المتفـرجين، وأن يستقبلونني بالسباب واللعنات"

إن جوهر العبث في قضية مورسو يكمن في "أنه نتيجة لعدم اكتراثه، انضم إلى العنـف والمـوت، لا إلـى الحـب والحياة، إنه لم ينطق بأي سؤال فأخطأ خطأ فاحشا...وهكـذا فإن كامو يوحي في"الغريب" بأن الإنسان في وجـه العبـث يجب ألا يبقى ضمن وجود سلبي، فالإخفاق في التساؤل حول فرجة الحياة إنما هو الحكم على أنفسنا كأفراد وعلى الـدنيا بالصيرورة إلى لا شيء"(٨)

وهكذا نلاحظ سيطرة مقولات الوجودية على شخصية (مورسو) الذي بدا غير منتم إلى قيم مجتمعه، رافضا لما هو مألوف، فقد انطلق من ذاته، لهذا نبذ أي انفعـال يمكـن أن ينغص حياته، ويهدر حيويته، وبهذا يدور حول ذاته ليحقـق أكبر سعادة ممكنة بغض النظر عن الآخـرين، فـلا يهمـه حياتهم ومشاعرهم، مادام الموت مصير الإنسان لذا لابـد أن يسيطر عليه إحساس بالعبث الوجودي، الذي يعززه الإلحـاد من جهة والتطرف في الأنانية من جهة أخرى.

نبذة عن زكريا تامر:

ولد زكريا تامر في دمشق (١٩٣١) تـرك المدرسـة، وعمره ثلاثة عشر عاما، ليشتغل في مهن يدوية عديدة، لكن المهنة الأساسية التي كان يحبها، ويعود إليها باستمرار: هي الحدادة.

بدأ بكتابة القصة القصيرة عام (١٩٥٧) وهو ما يـزال يعمل في المطرقة والسندان، وقد اضطر إلى ترك عمله عام (١٩٦٠) بسبب ظروف اقتصادية مرت بها الـبلاد، حيـث عمت البطالة وأغلقت أكثر المعامل، وقد ظهـرت لـه أول مجموعة قصصية في ذلك العام "صهيل الجواد الأبيض" تلتها

مجموعة "ربيـع الرمـاد" (١٩٦٣) و "الرعـد" (١٩٧٢) و "دمشق الحرائق" (١٩٧٣) و "النمور فـي اليـوم العاشـر" (١٩٧٨) و "نداء نوح" (١٩٩٤)

بدأ يكتب القصة الموجهة للأطفال منذ عـام (١٩٦٨) "لماذا سكت النهر؟" تضم أكثر من خمسين أقصوصـة، ثـم أصدر "قالت الوردة للسنونو" و "بلاد الأرانب" و "يـوم بـلا مدرسة"

توظف في عام (١٩٦٠) في وزارة الثقافة والإرشـاد القومي، وفي عام (١٩٦٣) أصبح مسؤولا في مجلة "الموقف العربي" الأسبوعية، وفي عام (١٩٦٥) عمل فـي مديريـة النصوص في تلفزيون جدة بالمملكة العربية السعودية، كمـا عمل في عام (١٩٦٦) في مراقبة الكتب في وزارة الإعـلام السورية، ثم مديرا للنصوص في التلفزيون العربي السوري، بعد ذلك تفرغ للعمل في اتحاد الكتاب العرب، الذي كان أحد مؤسسيه، ورأس تحرير دوريته الشهرية "الموقف الأدبي"

وقد عمل أيضا رئيسا لتحرير مجلتي "أسامة" للأطفـال، و "المعرفة" الصادرتين عن وزارة الثقافة السورية، وهو الآن يعمل في الصحافة الثقافية في لندن.(٩)

ترجمت أعماله القصصية إلى الإنكليزية والفرنسـية والإسبانية والإيطالية والبلغارية والروسية والألمانية.

منذ تفتح وعيه الأدبي آلمه ما يكتب الأدبـاء العـرب عن بلادهم من أدب سطحي لا يمت إلى أبناء شعبه بصـلة، لذلك كانت كتاباته نوعا من التصحيح لما كان يكتب، إذ لمس كذب هؤلاء الأدباء في كل ما كتبوه عن الأحيـاء الشـعبية، وعن معاناة الشعب العامل، فأصدر أول قصصه وهـو مـا يزال عاملا في المعمل (١٩٥٦)

وهكذا استطاع أن يقدم لنا عبر قصصه عالما يتسـم بالجدة والأصالة، وإن كنا قد لاحظنا تأثره فـي مجموعتـه الأولى "صهيل الجواد الأبيض" بالفكر الوجودي، فـإن هـذه الملاحظة لا تشمل أعماله القصصية اللاحقة، التي بدأت تقدم لنا صوتا خاصا بات رائدا للقصاصين العرب.

لعل من أهم مميزات قصصه أنهـا تفـيض بطاقـة شعرية مدهشة في كثافتها، الأمر الذي لم تعرفه الأقصوصة العربية من قبل، وكما يقول صبري حـافظ "كانـت أعمـال زكريا تامر هي البداية الحقيقية للصـوت الجديـد وللـرؤى الجديدة التي أطلت على أفق الأقصوصة العربية معـه، ثـم

اتسعت رقعتها على أيدي جيل الستينيات في مصر والعراق من بعده، لأنه استطاع- بعد منتصف الستينيات بقليـل- أن يتلمس إطلالات الحساسية الممزقة، وهي تتخلق تحت قشـرة الحساسية القديمة السائدة، وأن يستوعب ملامح هذه الحساسية الوليدة في وعاء فني يتواءم معها وينطوي في الوقت نفسـه على تمزقاتها التي تعبر عن مرحلة تاريخية وحضارية مـن حياة أمتنا العربية" (١٠)

مجموعة "صهيل الجـواد الأبـيض والأفكـار الوجودية:

في البداية يحسن أن نتساءل معترضين: كيف يحق لنـا أن نقارن فنا روائيا (رواية ألبيـر كـامو "الغريـب") بفـن قصصي هو "مجموعة "صهيل الجـواد الأبـيض" لزكريـا تامر)؟!

يمكننا القول: ثمة نقاط مشتركة بين الرواية والقصـة القصيرة (الشخصية، المكان، الزمان، الحدث...) صـحيح أن طبيعة هذه العناصر تختلف بين الرواية التي تنطلـق عبـر مساحات زمنية ومكانية شاسعة غير محددة، بالإضافة إلـى

ذلك تغنيها شخصيات عدة، في حين نجد القصـة القصـيرة أشبه بموقف متأزم في لحظة محددة ومكان محدد، وتتجنـب تعدد الشخصيات غالبا.

إن هذا الاختلاف لن يؤدي إلى هوة كبيرة بـين فنـين يعتمدان السرد، فقد لاحظنا فـي الأدب المعاصـر تـداخل الأجناس الأدبية، إذ استخدمت الرواية اللغة المكثفـة، فـي بعض المواقف، وهي أبرز صفة تلازم القصة القصيرة، كما اتسعت القصة في استخدام بعض العناصـر الفنيـة اتسـاع الرواية.

ولكن قد يقول قائل: هذا الكلام لا ينطبق علـى بدايـة الستينيات، حين ظهرت مجموعة زكريا تامر "صهيل الجواد الأبيض" إذ لم تعرف بعد تقنية تداخل الأجناس الأدبية، بـل مازالت الفنون السردية بحاجة إلى تأصيل في أدبنا العربـي، فقد كان المتلقي العربي يكاد لا يعترف إلا بفن وحيد: هو فن الشعر!

إن هذا الكلام يصح لو أننا نقارن بين أسلوب الروايـة وأسلوب القصة القصيرة، لكن المقارنة بين رواية "الغريـب" ومجموعة "صهيل الجواد الأبيض" تتركز على أسس فكرية،

إذ تتلمس جوانب التأثر بالفكر الوجودي، ومن المعروف أن الفكر يشكل أحد المكونات الأساسية للأدب بصورة عامـة، وللفن السردي بصورة خاصة باعتقادنا.

ثمة ناحية أخرى في قصص زكريا تـامر "صـهيل الجواد الأبيض" تجعلها متميزة عن غيرها مـن القصـص، وهي أننا لاحظنا أن أبطال المجموعة القصصية، لا يشكلون شخصيات مختلفة في الرؤى والاتجاهات الفكرية، بل يكـاد يشكل هؤلاء الأبطال شخصية واحدة، رغم تعدد أسـمائهم، نلمس لديهم ملامح فكرية توحدهم، إلى درجة يمكن لنـا أن نعدهم شخصية واحدة تقريبا.

إذا بإمكاننا أن نعد أبطال القصص القصيرة المـوزعين في مجموعة "صهيل الجواد الأبيض"أشبه ببطل روائي واحد، ذي ملامح روائية، يؤسس تكوينه المعرفي على أسس الفكر الوجودي بكل تفاصيله التي وجدناها لدى الوجوديين عامـة، وفي رواية "الغريب" لدى كامو خاصة. وقد لاحظنـا لـدى زكريا أمرا يعزز النظرة الواحدة التي تجعل أبطال قصصـه أشبه ببطل واحد، وهو عدم الاهتمام بتحديد اسم الشخصـية، غالبا، مما يوحي بعموميتها، فهي تكاد تشمل جيلا بأكمله!!

ولو تأملنا فترة الخمسينيات والستينيات (الفترة التـي ظهرت فيها مجموعة "صهيل الجـواد الأبـيض") للاحظنـا شيوع التأثير الوجودي بشكل واضح.لـدى معظـم الكتـاب السوريين (مطاع الصفدي، غادة السمان، جـورج سـالم...) لكن هذه التأثيرات سرعان ما تلاشت بعد نكسة حزيران لدى أغلب الأدباء باعتقادنا.

إن المقولات الأساسية التي لحظناهـا لـدى أبطـال قصص زكريا تامر تكاد تلتقي مع المقولات الوجودية لـدى بطل كامو (مورسو) وهي:

فكرة العبث: يطغى على معظـم شخصـيات قصـص زكريا تامر في مجموعة "صهيل الجواد الأبيض"، إحسـاس بالعبث وعدم المبالاة، ففي قصة "الأغنية الزرقـاء الخشـنة" نجد البطل يقول: "أنا رجل فقير بلا عمـل. لا أضـحك. لا أبكي. أحب الخمر، والغناء، والأزقة الضيقة...عيناي نعشان وذئبان مريضان، قلبي قد يكون بلبلا مذبوح العنق، قد أكون شحاذا تبكيه عتمة الليل..."(١١)

في قصة "القبو" نجد الملامح نفسها لشاب عاطـل عـن العمل، يقضي معظم وقته في المقاهي، لديه إحسـاس بأنـه

"تمثال من صخر صلد أملس مغـروس وسـط ضوضـاء مخبولة. عقربا الساعة يحفران قبرا للنهـار، نهـار هزيـل بهجته ميتة..."(١٢)

إنه إنسان فقد الروح وكل مقومات الحياة، بات الزمن لا يعني شيئا سوى الموت وفقدان الفرح، لهذا لن نسـتغرب أن يصبح لديه إحساس بالتبلد إلى درجة شبه نفسه فيها بـ"جثـة طافية على وجه مياه نهر بطيء..." وهو حين يتأمل أعماقـه لن يجد فيها سوى الوحشة والفراغ "لا شيء في داخلي سوى بعض العناكب والقبور المهجورة..." (قصة صـهيل الجـواد الأبيض)

حتى مرور الزمن لن يستطيع أن يغير حياتـه، ويبعـد إحساسه بالعبث والكآبة، هاهو ذا البطل نفسه (ولكن في قصة أخرى بعنوان "ابتسم يا وجههـا المتعـب") يخبرنـا قـائلا "وتعاقبت علي الأعوام الكثيرة وأنا راقد على ظهـري دون فرح أو كآبة، أحماق ببلاهة إلى غيمة وحشية..."

أما في قصة "الرجل الزنجي" فهي قصة شاب يعاني من وحدة قاتلة تجعله يحاور ذاته، بما فيها من غرائـز مكبوتـة وأحلام مجهضة، تتجسد كلها عبر صوت آخر، هو صـوت

أعماقه، فيجسد حقيقته، ويدفعه إلى عدم المبالاة والإحساس بالكآبة "ويحلق غناء الكآبة المتوحشة فوق غابات من زنابق ذابلة سوداء. وأنفث سيجارتي بوجوم، ثم أمضي إلى الأمام، ظهري منحن، وحذائي يضرب وجه الرصيف ضربا سريعا متلاحقا على الرغم من أني كنت أدرك بوضوح أن ليس لدي ما أفعله."

بات الشاب، بسبب إحساس العبث المسيطر عليه، أشبه بعجوز ذي ظهر منحن، ولعل الذي زاد إحساسه بالعبث أنه يعيش فراغا قاتلا، يحيل حياته إلى ظلمات قاسية، تقتل الجمال في الحياة، وتصبغ بياض الزنابق بالسواد!

وقد وجدنا الكاتب في قصة "رجل من دمشق" يطلق على بطله لقب "الغريب" (يقول له صديقه: إذا أنت لست واحدا من الناس، ما أصدقك أيها الغريب)

نلاحظ أن بطل زكريا يلتقي مع بطل كامو، الذي اختزل عبر هذا اللقب صفاته بأكملها، كما اختزل المقولة الأساسية للرواية، لذا استحق لقب الغريب أن يكون عنوانا لها.

وقد وجدنا في قصة زكريا تامر هذا اللقب ومعظم الصفات التي اشتمل عليها في رواية كامو "سيقول لي

المشرفون على المدينة: أيها الغريب لا بـد أن تـنجح فـي الإجابة عن أسئلتنا حتى يتم قبولك في مدينتنا....

- ما اسمك؟
- أنا بلا اسم
- متى ولدت؟
- لم أولد بعد
- هل تحب العمل؟
- لا أنا أحب كل الأشياء إلا العمل
- ما هو الشيء الذي يرفع المخلوق البشري إلى مرتبة إنسان؟
- الكسل
- ما هي أحسن الفضائل؟
- الكسل
- ما هوايتك؟
- التثاؤب

وهنا سيصافحونني بحرارة قائلين: ادخل مدينتنا، فأنـت مواطن مثالي. اعمل ليومك فقط، وعش كما تشتهي، استسلم لنـزواتك، وافعل كل الحماقات بحماسة"[١٣]

يقدم لنا هذا المقطع مفردات العبث الأساسية (الكسـل، التثاؤب، رفض للمواضعات الاجتماعية...)

تنقل لنا هذه المفردات غير المألوفة أفكارا مستهجنة في تراثنا، بل نلاحظ أنه يقلب مفاهيم تراثية، ويحـول دلالاتهـا إلى النقيض، فمثلا القول المأثور "اعمل لدنياك كأنك تعـيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا" ومثل هذا القول ينهض بحاضر الإنسان ومستقبله، ويجعل العمل في الدنيا كالعمـل من أجل الآخرة، نلاحظ أن هذا القول قد أصبح لدى "غريب" زكريا تامر الذي لا ينتمي لقيم مجتمعه، وإنما لقـيم غريبـة عنه "اعمل ليومك فقـط، وعـش كمـا تشـتهي، استسـلم لنـزواتك..."

وبذلك استخدم زكريا تامر التنـاص التراثـي (اعمـل لدنياك...) بطريقة خاصة تناسب الإنسان الوجودي، إذ قدمـه عبر مفردات توحي بدلالات عكسية (اعمل لـدنياك/ اعمـل ليومك)

مقولة الحرية:

بما أن الإنسان لدى الوجوديين قوامه العدم، لذلك من الواجب التركيز على فرديته، وهي لن تتحقق إلا بتحقيق حريته، وقد باتت مقولة الحرية، التي هي أساس الوجود الإنساني، مقولة أساسية في الأدب الغربي، لكن خطورتها تبدو حين تهتم بحرية الكائن بمعزل عن مجتمعه، أي حين تبتعد بالإنسان عن إحساس المسؤولية تجاه الآخر الذي يشاركه الحياة.

في قصة "الصيف" نجد البطل يراود (عطاف) عن نفسها، تستسلم له، بصفته زوج المستقبل، لكنه سرعان ما يتهرب من الزواج، فهو يرفض أن يفي بوعده لها بالزواج، ولا يريد أن يدفع ثمنا باهظا لعلاقته بها، لهذا كان رجاء الفتاة وتوسلها بأن يتزوجها يثير اشمئزازه، ويجعله ينفر من سؤالها: متى نتزوج؟ فهي تريد الزواج مقابل علاقتها به، في حين يرى استسلامها دليل حبها له، أما أن يتزوجها مقابل تلك العلاقة فأمر يثير اشمئزازه، لذلك يعلن إصراره على عدم الزواج بها وليأت الغد حاملا إليه الفضيحة والمصائب.

إن فكرة الحرية، إذا لم يصاحبها إحساس بالمسـؤولية، تكون دمارا للإنسان وللمجتمع معـا، فالحريـة لـن تحقـق للإنسان حياة أفضل إذا كانت ترتكز على الأنانيـة وتلغـي الآخر، فـ "الآخر هو أنت" كما يقول باختين.

مقولة الإلحاد:

إن غريب زكريا تامر يلتقي تقريبا بغريب كامو في كل ما يؤمن به (الاستمتاع بالحياة الحاضرة، رفـض الماضـي والمستقبل، رفض العمل، عدم المبـالاة بـالموت الجمـود العاطفي...) بل يشاركه بكل ما لا يؤمن به، فهو ملحد مثـل (مورسو) يقول بطل قصة "القبو" "وهاأنذا مرة أخرى لا أقدر على الفرار من قبضته الحجرية. أطبقت عيني باستسلام وفي تلك اللحظة كانت الدماء المنسابة من شراييني نهـر رمـاد بارد، وكانت كآبتي أقسى من عذاب أرض بلا مطـر، ولـم أكن أكثر من كومة لحم لا يستطيع مساعدتها أي إله"(١٤)

يبدو، باعتقادنا، الإلحاد أحد أسـباب إحسـاس البطـل بالغربة ونتيجة لسيطرة فكرة العبث على فكره، مما يزيد من إحساسه بالوحشة والوحدة، لذلك نسمع بطل (قصة "صـهيل الجواد الأبيض") يقول: "هاأنت الآن سكير شارع مقفر، طين

متراكم، سحابة بلا مطر، وحيد ككلاب الأسـواق الأجـرب، وتعيش أيضا ككلاب الأسواق الأجرب"

ولاشك أن فكرة الإلحاد إحدى الأفكار التي اسـتوردها الكتاب العرب، وتأثروا فيهـا بالأفكـار الغربيـة وخاصـة الوجودية الملحدة، التي انتشرت أكثر من الوجودية المؤمنة، في الوطن العربي، لأن فلاسفتها كانوا أدباء، قدموا أفكارهم عن طريق الرواية والمسرح (سارتر، كامو...)

مقولة الموت:

لا يثير الموت أزمة داخلية لدى بطل زكريا تامر، إنه غير مبال بالموت مثل (مورسو) الذي لم يهتم لموت أقـرب إنسان لديه في هذه الحياة (أمه)، كذلك بطل زكريا في قصة "النهر الميت" نجده لا يبالي بموت أخته، بل نجده في المقبرة يبتسم إلى درجـة يضـطر والـده أن يهمـس فـي أذنـه "طارق...كف عن الابتسام... أنت في مقبرة"

إن البطل غريب في أفكاره، يصدم بهـا مجتمعـه، ولا يهتم أن يراعي التقاليد الاجتماعية، فهو لا يشـعر بحرمـة الموت أو جلاله ورهبته، لأن الموت لا يعني لديه شيئا على

الإطلاق، كما نجد هذا البطل غريبا عن الطبيعة البشرية التي يثير لديها الموت عدة تساؤلات (عن حقيقة الحياة ومغزاها، التي ترى في موت الآخرين صورة لموتهـا) لكـن البطـل الوجودي لا تعنيه تلك التساؤلات، لأن الزمن، الذي هو مادة الحياة، لا يعني لديه شيئا، لذا نجد هذا البطـل يسـتغرب أن يفكر الآخرون بالزمن، فحين يسأل أحدهم بطل زكريا "فـي قصة "القبو" عن الساعة، لا يهتم بالإجابة، ويحـدث نفسـه مستغربا "لماذا يسأل مادام سيموت في يوم من الأيام؟"

ولن نستغرب أن تكون أمنيته التي يأمل في تحقيقها هي أن ينام مئة سنة، إذ لا قيمة لحياته ولا معنى لها، كـذلك لا قيمة لحياة الآخرين، لذلك حين يسأل بطل قصة "ابتسـم يـا وجهها المتعب":

- أتحب القتل؟ (نجده يجيب)
- أنا أحب كل التجارب الجديدة

هنا نلاحظ المفهوم المدمر للحرية، فالبطل من أجـل أن يمتّع نفسه، يستحلّ قتل إنسان، دون أن يهتم بقيمـة الحيـاة، وبحق الآخرين فيها، إنه لا يفكر عادة إلا بما يحقق له أكبـر المتع، دون أن يقيم وزنا لقيمة أخلاقية، أو يحاول أن يعطي

الآخرين من الحقوق ما يعطي نفسه، فهو يريد أن يعيش على حساب سعادة الآخرين، وربما على حساب حياتهم.

هنا يحسن أن نشير، كي لا نظلم الكاتب، أن هذه الرؤية المنسلخة عن الإنسان وعن المجتمع، سيتجاوزها الكاتب في معظم قصصه التالية، فتصبح مهمومة بهم الإنسـان الفقيـر والمعذب في وطنه، وقد رأينا ملامح هذه الرؤية في قصـة "صهيل الجواد الأبيض" فقد كان أحد أسباب كآبته إحساسـه بمعاناة العمال الذين يشاركونه العمل، لـذا نسـمعه يقـول "سيدفنك المعمل في أحشائه الشرسة. تعب تعب تعب. أتنسى رائحة لحم العامل المحترق الذي تساقط عليه الحديد النـاري المصهور المندلق من البوتقة التي أفلتت من الأيـدي التـي تحملها؟ تلك الرائحة هي العالم. لماذا تعيش يا سكران؟ لماذا لا أموت؟..."

إن الإحساس بعبث الوجود يتضاءل كلما زاد إحسـاس الإنسان بالآخر، باعتقادنا، لذا نستطيع أن نعد هـذا المقطـع (الذي يصور حالة التأثر لآلام الآخرين فنجد فيـه ملامـح لتجاوز الأنا) نواة لقصصه في المجموعات القادمة، دون أن يعني هذا القول اختفاء لهجة السخرية التي تـوحي بالعبـث،

لكنها تقدم رؤية عميقة لبؤس حياة الإنسان العربـي، سـئل زكريا تامر في إحدى المقابلات الصحفية "ما هو إحساسـك بعد الموت؟ فأجاب: أحس بفرح عظيم ونوع من الشـماتة، فالقطيع العربي المحكوم قد نقص واحدا"(١٥)

مقولة رفض العمل:

تحول المعمل إلى قبر، يدفن فيه العامل، لذلك بطـل زكريا تامر لا يفكر بمواجهة المستغلين الذين يمتصون دماء العامل، وإنما بالهرب (يقول بطل قصـة "صـهيل الجـواد الأبيض") سأموت خطوة واحدة إلى الأمام وأهرب من تعـب المعمل والصياح والوجوه القاسية التي تسرق حتى الغبطـة الوديعة في عيني"

إنه إنسان غير منتم للحياة، يهرب من أعباء المواجهة، مفضلا الموت على تحمل مسؤولية العمل في هـذه الحيـاة، لذلك نجد بطل قصة "الأغنية الزرقاء الخشنة" يحلم بأنه حين يصير ملكا، فإن أول قرار سيتخذه هو انه سيهدم المعامـل، وسيجمع الآلات في مكان واحد، ثم يقول بصوت كله مهابـة وجلال: "أنت أيتها الآلات مخلوقات مجرمة جئت من بـلاد

غربية، حاملة إلينا الشقاء. إنني آمر بتحطيمك باسم الإنسـان الذي يريد أن يحيا وديعا نقيا طيبا."

وفي قصة "الرجل الزنجي" نجد العامل لا يشتغل، لذلك حين يدعوه المشرف إلى العمل، نجد صـوتا مـن أعماقـه ينطلق قائلا "لا تطعه لأن الخضوع له عار حقيقي، ابصـق في وجهه" ونتيجة هذا يطرد من عمله، فنسمع صوت أعماقه (أي صوت الرغبة الداخلية الحقيقية) يقول: "سـتطرد مـن العمل، هذا العقاب الوحيد الذي يملكونـه، وبـه ستسـتعيد إنسانيتك المفقودة، وستهدم سدود الشوارع"

إذا في حالة البطالة سيحس بالحرية، وسيستمتع بحياتـه بشكل أفضل، في حين لو بقي في المعمل لدفن في أحشـائه الشرسة!!

صدرت مجموعة زكريا تامر "صهيل الجواد الأبـيض" كما بينا سابقا، في بداية الستينيات، ومدينة الكاتب (دمشـق) أشبه بقرية صغيرة، لا تحوي إلا العدد القليل من المعامل!

إنه يفكر بعقل غيره، أي ينطلق من ظروف المجتمـع الغربي وقيمه، الذي سيطرت فيه الآلة على الحياة الإنسانية، وبذلك قضت على إنسانية الإنسان، إذ حولته إلى مـا يشـبه

البرغي في آلاتها، فأحس بالنفور منها، خاصة أنها لم تأته إلا بالموت والحرب، لذا بات من الطبيعي أن ينفر منها، بعد أن أحس أنها كانت في خدمة آلة الموت، ولم تكن في خدمة إنسانية الإنسان!

أليس من المدهش أن يطالب إنسان مازال يعيش عيشة بدائية متخلفة بتدمير الآلة، التي ستكون إحدى أدوات نهوضه؟! هنا لا نكاد نجد تفسيرا سوى وقوع الكاتب في شرك تقليد الكاتب الغربي، دون أن يعير اهتمامه لظروف مجتمعه المتخلف، الذي مازال في بداية نهوضه، فبدلا من أن يسهم الكاتب في ترسيخ قيم النهضة من عمل وبناء، نجده يرفض كل القيم التي يمكن لها أن تصنع لنا حياة أفضل، وهو بذلك يلهث وراء الكاتب الغربي، الذي ملّ الآلة التي تكاد تلغي وجوده وإنسانيته، والتي كانت أداة لحربين عالميتين، وبذلك ينسى الكاتب العربي أن لا أمل لأمته بالتطور إلا عن طريق التصنيع، وإنتاج ما يستهلك.

خصوصية زكريا تامر:

إننا في هذه الدراسة، التي تناولنا فيها المجموعة القصصية الأولى لزكريا تامر، لا نقيم تجربة الكاتب

الإبداعية بأكملها، التي استمرت، وما تزال، قرابة خمسين سنة، وهي تعد من أهم التجارب القصصية، ليس في بلده سورية، وإنما في الوطن العربي، فقد صار من أبرز روادها، الذين استطاعوا أن يقفوا بالقصة القصيرة جنبا إلى جنب الشعر.

ولعل من أسباب تميزه أنه قدم لنا لغة قصصية مدهشة، لم نعتدها في جماليات القصة العربية من قبل، إنها لغة أشبه بلغة الشعر،، ذات غنى في دلالاتها، نظرا لما تمتلكه من كثافة موحية، تعتمد المجاز والتصوير.

وربما كان من أهم إنجازاته، التي لم نستطع أن نلاحظها في مجموعته الأولى، لكنها برزت في مجموعاته اللاحقة، أنه استطاع أن يجسد هموم الإنسان العربي عبر لغة شعرية تنزف قهرا لما آل إليه الواقع من بؤس.

- إذا يحق لنا نقول: إن زكريا تامر كان في مجموعته الأولى كاتبا يتلمس طريقه، فكان من الطبيعي أن يقع في التأثر الذي لاحظنا مبالغة الكاتب فيه، دون أن يعني هذا القول أننا نفتقد ملامح خاصة بالكاتب حتى في هذه المجموعة "صهيل الجواد الأبيض" فقد لاحظنا شيئا من

الخصوصية في مجال التأثر بالفكر الوجودي لدى الكاتـب، فبدا لنا بعض التعاطف مع معاناة أحد العمال، كما لاحظنـا اهتمام زكريا تامر بتصوير هذا المعاناة، وإن كان تصـوير بؤس الواقع نادرا في هذه المجموعة، وبذلك لم يسـتطع أن ينسلخ عن هموم مجتمعه انسلاخا تاما.

- ولعل من خصوصية الكاتب أنه انتقد بعض الأفكـار الوجودية التي يؤمن بها البطـل ففـي قصـة "رجـل مـن دمشق"ظفرنا بنقد ذاتي سمعناه على لسانه حين يسأله صديقه "إذا لست واحدا من الناس، فيجيب **أنا شيء فظ جاف حـس غير إنساني**"

وبذلك تتجرد الشخصية غير المبالية والعبثيـة مـن إنسانيتها لتصبح شيئا لا يحس ولا يبالي، نلمـح هنـا نقـدا أسقطه الكاتب على لسان شخصيته!

- يذكر لنا غريب زكريا تامر أحيانا أسـباب مللـه أو أسباب إحساسه بالقلق: إنه الفقر (يعيش في قبـو) ضـجيج المدينة وافتقاد المرأة، ومثل هذا الوعي يجعل الشخصية على صلة بهموم الواقع رغم تظاهرها بعدم المبالاة.

- صحيح أننا نجد لدى غريب زكريا تـامر الحياديـة والجمود العاطفي التي لمسناها لدى غريب ألبير كامو، لكننا لاحظنا بعض الرفض الداخلي لدى غريب تـامر لسـيطرة الأفكار الوجودية (وخاصة فكرة العبث وعدم المبالاة) علـى حياته بشكل مطلق، مما يؤكد لنا صعوبة تجاهل بؤس الواقع العربي وخصوصيته.

- لغة زكريا تامر شديدة الشاعرية، كما بينا سابقا، مما يتلاءم وطبيعة القصة القصيرة، التي تعد اللغة المكثفة مـن أهم خصائصها، وقد بدا لنا متأثرا بمفاهيم الحداثة الشـعرية، فاتضحت لدينا الحساسية اللغوية والغنى التصويري لديه فـي مجموعته"صهيل الجواد الأبيض" "**أتمنى في تلك اللحظة لـو تهطل أمطار عجيبة، تفقدني صلابتي، فأتحول إلـى سـائل تتجرعه الأرض بشوق**"

إنه يمتلك القدرة الفنية على تحويل ما هـو مـألوف مبتذل في الواقع إلى ما هو مدهش بفضل اللغة الشعرية التي ترفع الواقعي المبتذل إلى علياء الفن "**يشتد حنين رئتي إلـى غيمات الدخان**"

جسد لنا الفكر الوجودي عبر لغة شـعرية موحيـة، فمقولة الملل والعبث نلمسها في هذه الجملة على سبيل المثال "**عقربا الساعة يتمطيان بضجر**" وبذلك تجسد لنـا إحسـاس الملل حتى على الجماد، فما بالكم بالإنسان.

ولعل مما أسهم في جاذبية هذه المجموعة القصصية، على الرغم مما تحتويه من سمات فكريـة تصـدم المتلقـي العربي، تلك الغرائيبية في التخييل التـي تصـل إلـى حـد الإدهاش "**وقد تأتي لحظة جوع....ميت فجرها فتجبره علـى أن يأكل عينيه بشراهة بدلا من الخبز المفقود.**"

هنا يحسن بنا أن نلفت النظر إلى أننا لا ننفـي جماليـة اللغة عن رواية "الغريب" لألبير كامو، لكن جماليـة اللغـة الروائية تختلف في طبيعتها عن جمالية اللغة القصصية، لذلك باتت المقارنة الأسلوبية بين مجموعة تامر ورواية كامو غير مجدية، لأن إبداع كل منهما يتناسب مع طبيعة الفـن الـذي قدمه، وإن كنا لا نستطيع أن ننفي الابتكار الأسـلوبي عـن رواية كامو.

*****

الحواشي

١- د. غسان السيد "الحرية الوجودية بين الفكر والواقع" مطبعة زيد بن ثابت، دون تاريخ، ص ٨٦

٢- إ. م بوشنسكي "الفلسفة المعاصرة في أوروبا" ت. د. عزت قربي، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، ع (١٦٥)سنة ١٩٩٢، ص ٢٦١- ١٦٩ بتصرف

٣- جون ماكوري ت د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، ع (٧٥) سنة ١٩٨٢، ص ٣٧٧

٤- كولن ولسن "اللامنتمي" ت أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص ٢٧

٥- د. حسام الخطيب "سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية" دمشق، ١٩٨٠، ص٥٢- ٥٤، بتصرف

٦- د. حسام الخطيب "الأدب المقارن" الجزء الثاني (القسم التطبيقي) مكتبة جامعة دمشق، ١٩٨٧، ص ٩٤، بتصرف

٧- جرمين بري "ألبير كامو" ت جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١، من ص ٣٢- ٧٥ بتصرف

٨- المرجع السابق، ص ١٣٣- ١٣٤

٩- مجلة الناقد ع (٨٢) نيسان، ١٩٩٥، ص ١٥- ١٧ بتصرف

١٠- زكريا تامر "نداء نوح" دار رياض نجيب الريس، ط١، ١٩٩٤، عن كلمة الغلاف

١١- زكريا تامر "صهيل الجواد الأبيض" منشورات مكتبة النوري، دمشق، ط٢، ١٩٧٨، ص ١٠

١٢- المصدر السابق، ص ٢٧

١٣- المصدر السابق نفسه ص ٦٥- ٦٦

١٤- المصدر نفسه، ص ٣٢

١٥- مجلة الناقد ع (٨٢) ص ١٥

دراسة الصورة الأدبية (الصورولوجيا)

صورة الفرس في بخلاء الجاحظ نموذجا

المقدمة

بدا الاهتمام في العقود الأخيرة بأحد فروع الأدب المقارن، وهو علم دراسة الصورة الأدبية (أو الصورلوجيا:imagologie) وقد شهد هذا العلم ازدهارا ملحوظا بسبب مناخ التعايش السلمي الذي بدأ يظهر لدى أغلب الدول، فقد لوحظ أن الصور التي تقدمها الآداب القومية للشعوب الأخرى تشكل مصدرا أساسيا من مصادر سوء التفاهم بين الأمم والدول والثقافات، سواء كان هذا إيجابيا أم سلبيا، ونعني بسوء الفهم السلبي ذلك النوع الناجم عن الصورة العدائية التي يقدمها أدب قومي ما عن شعب آخر أو شعوب أخرى...

يعني سوء الفهم هذا رؤية غير موضوعية للذات وللآخر في الوقت نفسه، مع أن الذات تدرك نفسها بفضل العلاقة مع الآخر، فالذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر، لذلك فإن أي تشويه في النظرة للآخر لابد أن يعني تشويها كامنا في الذات، وكما يرى آلان تورين في كتابه "نقد الحداثة" ليس هناك من خبرة أكثر أهمية من

العلاقة مع الآخر إذ يتشكل الطرفان كـ ذوات، وحـين يـتم الاعتراف بالآخر (بكونه ذاتا) تندفع الذات إلى المشاركة في جهود الآخر في التحرر من العراقيل التي تمنعه من الحيـاة الإنسانية الكريمة، وهذه الغاية لا يمكن أن تكون فردية فقط، لأن الذات إذا كانت شخصية فإن العراقيل التي تمنع الإنسان من الحياة باعتباره ذاتا هي غالبا ما تكون اجتماعية إداريـة سياسية اقتصادية ...تمارس قهرا على الذات، وبالتالي تمتنع هذه الذات عن التفاعل مع الآخر الذي تراه مدمرا لكينونتها.

إذا كل صورة لابد أن تنشأ عن وعي، مهمـا كـان صغيرا، بالأنا مقابل الآخر، وهي تعبير أدبي يشير إلى تباعد ذي دلالة بين نظامين ثقافيين ينتميان إلى مكانين مختلفـين، وبذلك تكون الصورة (التي هي جزء من التـاريخ بـالمعنى الوقائعي والسياسي) جزءا من الخيال الاجتماعي، والفضـاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي تقع ضمنه، فيتضح لنا أن الهوية القومية تقف مقابل الآخر الذي قد يكون مناقضا للأنا أو نـدا مكملا لها، تبعا للعلاقة التاريخية التي نشأت بينهما.

ويمكن المرء أن يلاحظ أنـه فـي العقـود الأخيـرة ترسخت دراسة الصورة الأدبية باعتبارها فرعا من فـروع الأدب المقارن.

متى بدأت دراسة صورة الآخر في الأدب المقارن؟

ترجع بدايات هذا الفرع من فروع الأدب المقارن إلـى النصف الأول من القرن التاسع عشر، عندما قامت الأديبـة الفرنسية المعروفة"مدام دو ستال" بزيارة طويلـة لألمانيـا، وذلك في وقت تصاعد فيه العداء وسوء الفهم بين الشـعبين الفرنسي والألماني، وأثناء الإقامة فوجئت الأديبة بمدى سوء الفهم والجهل الذي يعاني منه الفرنسـيون لألمانيـا، رغـم الجوار الجغرافي، فقد تحقق لها أن الفرنسيين يجهلون أبسط الأمور المتعلقة بالمجتمع والثقافـة والأدب والطبيعـة فـي ألمانيا، فرسموا في أذهانهم صورة لشعب فظ غير متحضر، يتكلم لغة غير جميلة، ليس له إنجازات أدبية أو ثقافية تستحق الذكر، إنها باختصار صورة يرسمها شعب لشعب آخر يعده عدوا له!

لكن مدام دو ستال اكتشفت عبـر رحلتهـا أن الشـعب الألماني يتمتع بمناقب جمة (الطيبة والاستقامة والصدق) كما

فوجئت بجمال الطبيعة لاسيما نهر الراين والغابة السـوداء، وبغنى الأدب الألماني والمستوى الرفيع الذي بلغته الفلسـفة الألمانية.

وهكذا كانت محصلة الرحلة التي قامت بهـا مـدام دو ستال إلى ألمانيا كتابا وضعت له عنوانا بسيطا هو "ألمانيـا" سعت فيه إلى تصحيح ما في أذهان الفرنسيين مـن صـور مشوهة عن الألمان وبلادهم وثقافتهم، لهذا بإمكاننا أن نعـد هذا الكتاب بداية لما أصبح يعرف بالدراسة الأدبيـة للآخـر (الصورلوجيا)

أسباب تباين صورة الأنا عن الآخر:

إن التباين كبير بين صورة شعب من الشعوب في أدبـه القومي (صورة الأنا) وبين ذلك الشعب في الآداب الأجنبيـة (صورة الآخر) ويمكن رد هذا التباين إلى أسباب أبرزها:

١. إن صورة الأنا تستند إلى تجارب وخبرات غنية وكافية قام بها الأديب في المجتمع الذي يصوره، إذ ولد ونشأ في ذلك المجتمع، وهو يعرف العديد من أبنائه عن كثب، وتربطه ببعضهم علاقات قرابة وصداقة وغيرها من العلاقات الاجتماعية والنفسية، وهكذا فإن المعرفة

العميقة والشاملة بالمجتمع الذي يصوره الأديب تجعل الصورة التي يرسمها في أدبه غنية ودقيقة وتفصيلية، وذلك خلافا لصورة يقدمها أديب لشعب أجنبي لا يعرفه حق المعرفة "أليس أهل مكة أدرى بشعابها."

٢. أما السبب الثاني فيتمثل في أن الأديب الذي يصور مجتمعه هو ابن ذلك المجتمع، وهو مرتبط به ماديا واجتماعيا ونفسيا وأخلاقيا.

إن من المعروف أن الأديب الحق يحمل هموم مجتمعه، ويحرص عليه حرصه على نفسـه، فهـو مـلاذ أفراحـه وأحلامه، تجتمع فيه ذاكـرة الماضـي إلـى جانـب رؤى المستقبل، لذلك حين يقدم صورة لمجتمعه تكـون مطبوعـة بطابع العلاقة الاجتماعية والنفسية والأخلاقية الوثيقـة التـي تشد الأديب إلى مجتمعه وما يشكل هويته.

وقد يرسم الأديب أحيانا صورة سلبية لمجتمعه، وهذا ما نلاحظه في كثير من الأعمال الأدبية، لكننا نجد وراء تلـك الصورة رغبة عارمة في الإصلاح والتغيير نحو الأفضـل، وليس الإساءة إلى المجتمع وهدمه، وهذا لا ينطبق على صلة أديب بمجتمع أدبي لا تربطه به علاقة توحد قومي.

إن الصورة الأبية التي يرسمها أديب ما لشعب أجنبي لا تستند في أغلب الحالات إلى أساس صـلب مـن التجربـة والمعرفة والإحاطة بأوضاع ذلك المجتمع، وكثيرا ما تكـون مصدر تلك الصورة أسفار أو رحلات قام بها الأديب إلى بلد أجنبي، أو إقامة الأديب في ذلك البلد فترة طويلـة بغـرض الدراسة أو العمل أو العلاج، وفي حالات أخرى يقيم الأديب في البلد الأجنبي لأنه ضاق ذرعا بالعيش في بلاده، ويقدم لنا تاريخ الأدب العربي الحديث أمثلة لا تحصى علـى ذلـك، وعلى سبيل المثال: إقامة الشاعر خليل حاوي في بريطانيـا من أجل الدراسة، وإقامة عبد الوهاب البياتي فـي إسـبانيا بسبب الظروف السياسية في بلده.

وقد لا تكون المعرفة المباشرة للبلد الأجنبي مصدرا من مصادر الصورة عنه، إذ كثيرا ما ترجع تلك الصورة إلـى مطالعات الأديب أو إلى أحاديث سمعها حول البلد الأجنبـي، فقسم كبير من الأدباء الغربيين قدموا في أعمـالهم صـورة للشرق العربي الإسلامي دون أن تطأ أقدامهم ذلـك الشـرق الذي صوروه! فالأديب الألماني غوته عرف الشرق العربي

عبر كتاب "ألف ليلة وليلة" والشعر العربي القديم (المعلقات) والقرآن الكريم وكتب التاريخ!

أما كاتب قصص المغامرات الألماني الشـهير (كـارل ماي) فنجده قدم في رواياته لليافعين صورة مليئة بالغرائيبية لشعوب الشرق، وهكذا نلاحظ أن الصورة التي قدمها تسـتند إلى المطالعة وامتلاك الأديب مخيلة واسعة في المقام الأول، وليس إلى معرفة دقيقة بالمناطق التي يصفها بكل تفصـيل، أي جبال كردستان ومناطق الصحراء العربية!

إن أهم ما ينبغي التأكيد عليه، هنا، هو أن الصورة التي يرسمها أديب ما لمجتمع أجنبي لا تعبر عن مشكلات ذلـك المجتمع وهمومه وقضاياه، ولا تنبع من التزام الأديب حيـال المجتمع الأجنبي ومن رغبته في إصلاحه أو تغييـره نحـو الأفضل، وهي ليست وليدة توحد الأديب مع ذلـك المجتمـع الذي لا يرتبط به قوميا، فالصورة التـي يرسـمها الأديـب لمجتمع أجنبي تنبع أولا وقبل كل شيء آخر مـن مشـكلات الأديب نفسه ومشكلات قومه في مواجهة الآخر، لذلك تلبـي الصورة الأدبية في الدرجة الأولى حاجات نفسية أو فنيـة أو

اجتماعية للشعب الأجنبي، دون أن تلبي حاجـات المجتمـع المدروس.

صورة الشرق لدى أدباء الغرب:

إن المتأمل لصورة الشرق في آثار الأدبـاء الغـربيين يلاحظ أنها تتسم بسمتين رئيسيتين هما:

١. رؤية الشرق بعين أوروبية وليس بعين شرقية أو بالأحرى ليست رؤية واقعية، فالمرء مهما حاول لا يستطيع أن يرى إلا عبر منظاره وأفقه، وهذا أمر معرفي طبيعي لا علاقة له بحسن النية أو بسوئها غالبا، فالشرقي بدوره لا يستطيع أن يرى الغرب إلا بأعين شرقية.

٢. إن صورة الشرق تلبي من الناحية الإنتاجية والاستقبالية حاجات ثقافية أوروبية وعلى رأسها حاجتان: الحاجة إلى الغرائبية والحاجة إلى تأكيد الهوية الخاصة.

إن للغرائبية قيمة ترفيهية كبيرة، وذلك لما تنطوي عليه من إثارة، خاصة حين تترافق هذه الغرائبية مع مغامرات في بلاد بعيدة، وكذلك فإن الأوروبي الذي يواجه بصور الشعوب

الأخرى يصبح أكثر تمسكا بهويته الثقافية، حيث يكتشف حسنات نمطه في الحياة وتفوق ثقافته (بالمعنى الواسع لكلمة ثقافة) على الثقافات الأخرى.

غير أن الصورة الأدبية للآخر في آثار أديب ما قد تعكس حاجة ذلك الأديب (ومعه عدد كبير من المتلقين) إلى الهروب من مجتمعهم بكل ما يعتلج به من مشكلات، لذلك فإن صورة الهند والصين وإيران والمشرق العربي في آثار كثير من الأدباء الأوروبيين، تنبع من رغبة هؤلاء الأدباء في الهروب خياليا من مجتمعاتهم الصناعية التي تسود فيها قوانين العقلانية والتقنية الآلية والإدارة الشاملة الفعالة إلى مجتمعات غير صناعية متأخرة تقنيا، يتخيل الأديب الأوروبي أنه وجد فيها قدرا أكبر من التحرر من قيود المدينة، في هذه الحالة تكون الصورة التي رسمها الأديب للبلاد الأجنبي إيجابية قد نبلغ حد التمجيد، وهذا ينطبق على أعمال "غوته"

وكذلك نجد صورة الغرب في أعمال كثير من الأدباء العرب في العصر الحديث، والفرق بينهم وبين زملائهم الأوروبيين الهاربين إلى الشرق هو أن الأديب العربي الذي

يهرب بخياله إلى الغرب يود الهروب من مجتمع متأخر تقنيا وإداريا واجتماعيا، إنه مجتمع مستبد يقهر الـروح والعقـل، وبذلك يكون الهروب إلى المجتمع نفسه الذي يهـرب منـه زملاؤه الأوروبيون.

ولا ننسى الصورة الأدبية للآخر التي تنبع من التناقض الحضاري والسياسي بين الأمة التي ينتمي إليها الأديـب أو الدارس وبين أمة أو أمم أجنبية، كما هـي الحـال صـورة العرب والمسلمين في آثار الكتاب الأوروبيين، فقد بدا كرههم للحضارة العربية الإسلامية واضـحا ومناصـبتهم العـداء والرغبة في تحطيم تلك الحضارة بالوسائل العسكرية، وهـذا ما عبرت عنه الغزوات الصليبية.

ماذا تفيد دراسة الصورة الأدبية للآخر؟

إنها تفيد في توسيع أفق الكتابة والتفكير والحلم بصورة مختلفة، إنها إغناء للشخصية الفردية مـن جهـة والتعـرف الذاتي من جهة أخرى، هذا على المستوى الفردي، أما على المستوى الجماعي فتفيد في تصريف الانفعـالات المكبوتـة تجاه الآخر أو في التعويض وتسويغ أوهام المجتمع الكامنـة في أعماقه، كذلك تبين الصورة المغلوطـة المكونـة عـن

الشعوب، فتسهم في إزالة سوء التفـاهم وتؤسـس لعلاقـات معافاة من الأوهام والتشويه السلبي والإيجابي، تعطي الآخر حقه كما تعطي الذات.

كيف يتم تلقي صورة الآخر؟

كثيرا ما يتم تلقي صورة الآخر عبر ترجمـة الـنص الأجنبي وتوضيحه بمقدمات، وعبر مقالات نقدية ودراسـات أدبية كتبت للدوريات والصحافة تتنـاول الآداب الأجنبيـة، وكذلك يتم تلقيها عبر الإخراج السينمائي والمعارض الفنيـة، و عبر أدب الرحلات وعبر الإبداع الأدبي الذي يجسد الآخر بوساطة الخيال (وخاصة فن القصة والمسـرح ونـادرا مـا تظهر في الفن الشعري) مع الأخذ بعين الاعتبـار الشـروط الاجتماعية الثقافية التي يجري ضمنها التلقي.

أعداء دراسة الصورة في الأدب المقارن.

ثمة من يعارض دراسة الصورة الأدبية ضمن اهتمامات الأدب المقارن، ويراها ممثلة للمدرسة الفرنسية في الدراسات المقارنة التي تركز على العوامـل التاريخيـة والمـؤثرات

الملموسة، وهي لذلك تعتمد الوضعية الجديدة كما قال رينيـه ويلك منذ عام (١٩٥٣) في مقاله السنوي للأدب المقارن.

بعد ذلك بعشـر سـنوات نـدد إيتامبـل فـي كتابـه (comparaison n,est pas raison)بالدراسـات التـي تهـم المؤرخ وعالم الاجتماع ورجل الدولة، وعلى رأسها دراسـة صورة الآخر.

عناصر تكوين الصورة الأدبية للآخر:

لو تأملنا عناصر تكوين الصورة بطريقة نظرية لوجدنا أن ثمة عنصرا أوليا للصورة التي نحاول تشكيلها هو ذلـك المخزون الواسع من **الكلمات** التي تنقل صورة الآخـر لنـا، وهي حقول معجمية تشكل مفاهيم ومشاعر مشتركة من حيث المبدأ بين الكاتب وجمهوره، لذلك علينا أن نميز بين الكلمات النابعة من بلد الناظر (أي الدارس) التي تفيد في تعريف البلد المنظور (أي المدروس) والكلمات التي أخذت من لغة البلـد المنظور ونقلت دون ترجمة إلى لغة البلد الناظر وإلى فضائه الثقافي وإلى نصوصه وخياله أيضا.

إذا الصورة "فعل ثقافي لأنها صورة عن الآخر، وماعدا ذلك فنحن حين نتكلم عن الصورة الثقافية، يجب أن تـدرس كمادة، وممارسة أنتربولوجية لها مكانتها، ووظيفتها ضـمن العالم الرمزي المسمى هنا (خياليا) والذي لا ينفصل عن أية مؤسسة اجتماعية أو ثقافية، لأن المجتمع يرى نفسه، ويكتب عنها، ويفكر فيها، ويحلم بها من خلال هذا العالم الرمزي.

ومن المعروف أن الصورة لغة (تختلط فيها المشاعر بالأفكار) وهي ترجع إلى واقع ترسمه وتـدل عليـه، لكـن **الخيال** هو الذي يرفع لغة الصورة إلى مرتبة الجمال الفنـي، وهو في الوقت نفسه تعبير عن المجتمع والثقافة، إذ يجسـد المسرح والمكان الذي تعبر فيه اللغة عـن نفسـها بطريقـة مجازية، أي بمساعدة الصور والأشكال التـي يـرى فيهـا المجتمع ذاته فيتحدد وبالتالي يستطيع أن يحلم.

إذا تتأثر صورة الآخر بحلم اليقظة الذي يراودنا حوله، وبذلك بات الخيال الاجتماعي مشكلا أفق البحث عن صورة الآخر، ومن هنا نجد الخيال يشكل جزءا لا يتجزأ من التاريخ بالمعنى الوقائعي والسياسي والاجتماعي.

وهناك مظاهر أخرى تتدخل في تشكيل الصورة مثـل ظاهرة "العدو الموروث" والاستعمار ونتائجه الأيديولوجيـة الثقافية (العنصرية والتغريب الفني والأدبي) كمـا نجـدها تتدخل في مضمون الخيال الاجتماعي في لحظـة تاريخيـة معينة، لذلك من الواضح ارتباط الخيال بماضـي المجتمـع وصيرورته.

وبما أن الصورة تعد نتاجا مشوها للواقع، إلى حد مـا، فإن الخيال الذي ندرسه لا يمكن أن يكون بديلا عن التـاريخ السياسي والاقتصادي والدبلوماسي.

إن المتأمل للصورة يلاحظ خضوعها لعناصر مشـوهة لها، وخاصة شيوع **النمط** الذي يعد شكلا أوليا للصـورة أو كاريكاتوريا، تتجلى هذه الصورة من خلال كذب الـنمط أو تأثيراته المؤذية على المستوى الثقافي، فتبتعد عـن التجـدد، وتبدو أقرب إلى الآلية والجمود، مما يسيء إليها ويبعدها عن الرمزية والتعدد الدلالي، وبذلك عندما يشـيع الـنمط فـي الصورة تختزل إلى رسالة واحدة وجوهرية، هـي بالنتيجـة صورة أولى وأخيرة للآخر، أي صورة جامدة، تصلح لكـل زمان دون أن يطرأ عليها أي تغيير، وبذلك يبتعد النمط عن

الصورة الحقيقية، ليفسح المجال للصورة المشـوهة، التـي تعتمد النظرة الثابتة، وتجسد زمنا ماضيا متوقفا، تبدو تعبيرا عن معرفة تسمى جماعية، تسعى كي تكون صالحة في كـل لحظة تاريخية، فإذا كانت ليست متعددة الدلالات لكتها متعددة السياقات، إذ يمكن استخدامها في أية لحظة، وبذلك يطـرح النمط بصورة خفية طبقة ثابتة وتفرعا ثنائيا للعالم والثقافات (إن قول الفرنسيين أثناء التعريف الذاتي بأن الفرنسي شارب نبيذ هو نمط يتعارض مـع الإنكليـزي شـارب الشـاي أو الألماني شارب البيرة) وذلك بهدف الإيحاء بأن الفرنسـيين يحتلون مرتبة أعلى من غيرهم.

يعد النمط المعبر عنه بالسرد والصـورة والسـيناريو **بداية ممكنة للأسطورة** (التي هي معرفة وسـلطة وتـاريخ للجماعة، وهي قصة أخلاقية تقوي تماسك الجماعـة التـي أنتجتها) لذلك نجد الصورة موازية للأسطورة، إذ لو قارنـا بين اللغة الرمزية واللغة الأسطورية نسـتطيع أن نتبـين أن الصورة مثل الأسطورة تمتلك القدرة على الرواية، كما تمتلك القدرة على إحياء قصة ما وجعلها نموذجية، تتحـرك فـي عصرنا عبر رؤية الماضي!!

تخصص دراسة الصورة **الإطار المكاني الزمني** من أجل فهم أسس الصورة، وهذا الإطار لا يعني أنه مولد لرسم وصفي خارجي، إنه جزء من عناصر أخرى متشابكة في السرد (الشخصيات، الراوي...) يستطيع أن يقدم لنا بعض التفسيرات المضيئة.

إذا علينا دراسة إجراءات تنظيم صورة الأجنبي، أو نحاول إعادة تنظيمها: مثل طريقة **التحديد الفضائي** والتفرعات الثنائية الناتجة عن حلم اليقظة عن الفضاء الأجنبي (الأعلى مقابل الأدنى، الحركات المتصاعدة مقابل حركات السقوط والانهيار)

يجب الانتباه إلى كل ما يجعل الفضاء الخارجي مماثلا للفضاء الداخلي (الشخصية، أنا الراوي) خاصة حين يستطيع الفضاء الأجنبي أن يعيد إنتاج مشهد عقلي أو يعطيه دلالة تساعد على نسج علاقات بين الفضاء الجغرافي والفضاء النفسي على المستوى المجازي على الأقل (مثل دراسة الأماكن المفضلة والمناطق المعطاة أهمية أي قيما إيجابية أو سلبية، وكل ما يسمح بترميز الفضاء، وكل ما يطلق عليه الآخرون تقديس الفضاء)

كما علينا أن ننتبه إلى **الفضاء الزمني** إذ مـن المفيـد ملاحظة الإشارات المتسلسلة تاريخيا، لأن التـواريخ التـي يقدمها النص تساعد على إعطاء صورة دقيقة للأجنبي، شرط أن نكون حذرين إزاء كل ما يمكن أن يبدو أسـطرة للـزمن التاريخي والسردي عند اللزوم، كما يجب الانتبـاه إلـى أن الأنماط يمكن أن تمنح النص بعدا تاريخيا ذا قيمة قصـوى، ولاشك أن تقديم الأجنبي يجعله يشارك في الزمن الأسطوري خارج كل حدود دقيقة، الأمر الذي يعني ابتعادا عن الـزمن المتتابع (الخطي) للتاريخ السياسي (الذي يسير فـي اتجـاه واحد لا يتغير ولا يتوقف) وهكذا يبدو لنا أن هناك تعارضـا بين الزمن الخطي والزمن الدائري للصورة.

ومن العناصر المكونة للصورة أيضا تلك العناصر التي تتكثّف فيها تعبيرات الآخر والسـمات والحركـة والحـديث والعلاقات الاجتماعية والعناصر التي تتعدى التعريف البسيط حاملة دلالة خاصة ضمن آلية النص، وبذلك نجد كثيرا مـن العلاقات داخل النص الأدبي مفيدة من أجل دراسة الآخـر، مثل دراسة العلاقات الذكرية والأنثوية ضمن الانتساب إلـى ثقافات متنوعة (الرجل العربي يقيم علاقة مع المرأة الغربية

أكثر من المرأة العربية مع الرجل الغربي، كـذلك الرجـل الفرنسي يغامر مع امرأة إسبانية ولا يحدث النقيض).

وهناك الوصف المخالف الذي يساعد على تقديم صورة الآخر من خلال ثنائيات متناقضة تدمج الطبيعة والثقافة مثل متوحش مقابل متحضر، وبربري مقابل مثقف وإنسان مقابل حيوان ورجل مقابل امرأة وكائن متفوق مقابل كائن ضعيف.

ومن مكونات الصورة أيضـا **وصـف جسـد الآخـر ومنظومة قيمه ومظاهر ثقافته بالمعنى الإناسي** (مثل الدين والمطبخ واللباس والموسيقا...) وهنا يساعدنا علـم تطـور الإنسان (الإناسي) من الناحيـة الثقافيـة، فنواجـه الـنص الصوري بوصفه شاهدا ووثيقة عن الأجنبي، وبذلك تحـاول دراسة الصورة فهم كيف كتب النص الـذي يعـد تطـورا وصفيا وإدراكيا في الوقت نفسه، فنستطيع أن نتعرف ما قيل عن ثقافة الآخر أو ما سكت عنه.

ويبدو لنا **عنصر السيناريو** هاما في توضـيح صـورة الآخر خاصة إذا استفدنا من علم الدلالة (الـذي هـو حقـل معرفي يدرس حياة الرموز ضمن الحياة الاجتماعيـة، كمـا يدرس تطور التواصل بين الأمم) ولذلك لم تعـد الصـورة

سلسلة من العلاقات التراتبية والشكلية في نص معـين، بـل صارت توضيحا كاملا لحوار بين ثقافتين من خلالهـا يقـدم الأجنبي عبر تشكيل جمالي وثقافي أي يقدم عبر (الصـورة السيناريو).

كذلك فإن **المعطيات التاريخية** التي تعني الأخبـار ذات الطبيعة المزدوجة (سياسية، اقتصادية) كما تعنـي خطـوط القوى التي تتحكم بالثقافة في لحظة معينة، تستطيع أن تساعد على الكشف عن الدلالة الاجتماعية والثقافية للـنص، كمـا تستطيع الدراسة المعجمية للصورة الكشـف عـن الدلالـة النصية، وبذلك يتوجب علينا رؤية مدى انسجام النص الأدبي مع الوضع الثقافي والاجتماعي (ومـن هنـا يـأتي الـربط الإجباري بين الأدب والتاريخ أو بصورة أدق بـين الإنتـاج النصي والتطور التاريخي) فتتم متابعة كيفية تداخل التقـديم الأدبي للأجنبي مع الثقافة المحلية، إذ ليس الأمر مقابلة النص مع سياقه الأدبي من أجل فهم وتتبع كيفية اختيار كل عنصر من عناصر الصورة الثقافية (الذي بات عنصرا ضمن النص ليكون مرجعا ثقافيا للمتلقي) بل إن الأمر يجـب أن يكـون أيضا خارج النص أي محاولة مقابلته بالتفسيرات التي يقدمها

المؤرخون، فيتم فهم النص ووظيفة الصورة التي يقدمها عبر دورة من خلال التاريخ خاصة تاريخ العقليات، لذلك يعـرف التاريخ بوصفه: دراسة التأملات والعلاقـات الجدليـة بـين الشروط الموضوعية لحياة الناس التي يعيشونها، والطريقـة التي يروي بها هذه الحياة.

إشكالية دراسة الصورة:

إن دراسة الصورة لم تقتصر على الأدب، فقد وجدناها في حقول معرفية مختلفة إلى جانـب الأدب، لهـذا عانـت الصورة من انحرافين خاصة في فرنسا:

- تركز الدراسات الاهتمام على النصـوص الأدبيـة دون الانتباه للتحليل الثقافي التاريخي.
- تركز الدراسات اهتمامها علـى الجوانـب التاريخيـة والثقافية وتهمل الجانب الجمالي للأدب.

وبذلك تتحول الدراسة إلى إحصاءات اختزالية لصورة الأجنبي.

إن علم دراسة الصورة بحاجة إلى دراسات علمية (علم السلالات والتطـور الإنسـاني أي الأنتربولوجيـة، وعلـم

الاجتماع، علم التاريخ....) كما انه بحاجة إلى دراسات موازية أو بالأحرى شهادات من فعاليات أخرى معاصرة (مثل الصحافة، الأفلام، الصور الكاريكاتورية...الخ) لكن دون نسيان دراسة الجانب الأدبي

ثمة إشكالية لم تستطع دراسات صورة الآخر هجرها هي أنها تبدو لنا جزءا من سوء التفاهم الاجتماعي والثقافي، إذ إن تقديم صورة الآخر يخضع لنوع معقد من الخيار الفكري المختلط بالمشاعر، فلا يتم الانتباه إلى ما يسمح بالاختلاف (الآخر مقابل الأنا) أو التماثل (الآخر يشبه الأنا) فكثيرا ما يكون التعبير عن الآخر نفيا له، إذ تدرس الصورة وفقا لأفكار مسبقة، وتصبح تعبيرا عن الذات وعن العالم الذي يحيط بنا كما نراه وليس كما هو حقيقة بمعزل عن الأوهام التي تورث رؤية متعصبة، ولذلك تبدو صورة الآخر صورة للعلاقات التي نقيمها بين العالم (الفضاء الأجنبي) وبيننا، فتبدو لغة الآخر لغة ثانية موازية للغة التي أتكلمها، قد تتعايش معها وتغنيها، من أجل إضافة شيء جديد، وقوله بشكل مختلف، وقد تنفيها لتعيش في عزلة ثقافية تؤسسها أفكار موهومة.

ومن أجل حل بعض إشكاليات دراسة الصورة يتوجـب عليها ألا تهتم "بواقعية" الصورة وبعلاقتها بالواقع، وأن تهتم أكثر بمطابقتها الواضحة لنموذج أو خطة ثقافية موجودة قبلها في الثقافة المحلية (الدارسـة) ولـيس فـي ثقافـة الآخـر (المدروس) لذا من المهم معرفة أسسها وعناصرها ووظيفتها الاجتماعية وآليتها.

في الحقيقة إن الأنا حين تنظر إلـى الآخـر لا تنقـل صورته فقط، لكنها تنقل صورتها الذاتية أيضا، إذ نجد فـي صورة الآخر مجموعة من القيم والأفكار التي نؤمن بها، كما نلمح فيها مجموعة العلاقات التي تقيمها مع العالم، لذلك يكاد يكون من المستحيل تجنب ألا تظهر الصورة (المقدمة عـن الآخر) في هيئة نفي له، سواء أكانت الصورة مقدمة علـى المستوى الفردي من قبل الكاتب أم على المستوى الجمـاعي من قبل الأمة، إذ يتم التعبير عن الآخر بنفيه ليتم التعبير عن الذات!!

وعلى هذا الأساس يجب أن تتحـول دراسـة صـورة الآخر، إلى دراسة حول الوعي التعبيري للأنا، بمعنى آخـر يجب أن تتحول إلى دراسة منفتحة على الآخر كانفتاحها على

ذاتها، لاعتمادها التسامح أي النظرة النديـة التـي تعتـرف بالآخر، ولا تعد الأنا فوقه.

كذلك فإن شيوع النمط أساء إلى الصورة فقسم العـالم إلى ثنائيات جامدة في الثقافة (تفوق أو تخلف) والطبيعية (أي من الناحية الفيزيولوجية بشرة بيضاء أو سوداء مثلا) تؤكـد هذه الثنائيات دونية بعض الشعوب أو تفوقها، ممـا يؤسـس لدراسات عنصرية تزيد الهوة بين الشعوب، وهذا نقيض مـا تسعى إليه الدراسات الصورية الحديثة التي تهدف إلى خلـق التواصل بين الشعوب مزيلة سوء الفهم والتعصب.

وحين ندرس الأدب المحلـي أو الأدب الاسـتعماري، يجب الانتباه إلى أن الثقافة المهيمنة تزيد من إشكالية صورة الآخر، إذ نجدها تحتل مكانا ضمن المشاكل السياسية لتنعكس على جمالية الصورة، فتقديم صورة مشوهة لأمة ما، عبـر الأدب، مما يعني ترديا في العلاقات السياسية فـي الوقـت الراهن، وتوترا فـي علاقـات الأمـس، وإن أي محاولـة للتواصل تقوم بين أمتين لابد أن تبدأ بدراسة الصورة التـي تكونت عنهما في أدب كل منهما، لإزالة الصورة المغلوطـة وبناء الصورة الصحيحة.

إذاً المشكلة كيف نظهر منطقية الصورة وليس كـذبها، لذلك يعد علم دراسة الصورة جزءا مـن تـاريخ الأفكـار والثقافات التي تنشأ في بلد واحد، أو عدة بلدان، وعن طريق تناول الآخر بالدراسة نظفر بتفكير مختلف.يغني ثقافتنا.

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعد الصورة تجسيدا لفعل ثقافي يبرز لنا كيف يتم التفاعل مع الآخر، فـنلمس مجمـل الأفكار والقيم التي تشكل وجدان الأمة.

حالات فهم الآخر وقراءته:

لمحنا من خلال ما تقدم معالم عديـدة لقـراءة الآخـر وفهمه، يجدر بنا تأملها وتوضيح أهم الحالات التـي يمكننـا تلمسها مما سبق:

١. الحالة الأولى (التشويه السلبي) في حالة العداء للآخر حيث تؤدي العلاقات العدائية بين الشعوب إلى تكوين صورة سلبية عن الأخر (المعادي) نظرا للمشاعر العدائية وسوء الفهم، لذلك لن يسمح بسماع صوت (الآخر المعادي) فيبرز الواقع الثقافي الأجنبي في مرتبة أدنى من الثقافة المحلية، وبذلك نواجه علاقات وصور سلبية، يمكن أن ندعوها بالتشويه السلبي،

وعلى سبيل المثال بدت لنا صورة الأوروبي (المستعمر) في الأدب العربي مشوهة في كثير من الأحيان (إنه إنسان مادي، غير أخلاقي...)

في مثل هذه الحالة تكون وظيفة صورة الآخـر إثـارة مشاعر العداء تجاه الآخر ومشاعر الولاء والتضامن والتوحد تجاه الذات أو الأنا أو النحن، وبذلك تتحول الصـورة إلـى وسيلة من وسائل التعبئة النفسية، وعلى هذا الصـعيد قـدم الأدب الصهيوني الحديث مثالا صارخا على ذلك.

٢. الحالة الثانية (التشويه الإيجابي) يرى فيها الكاتب (أو الجماعة) الواقع الثقافي الأجنبي متفوقا بصورة مطلقة على الثقافة الوطنية الأصلية، لذلك نجدها على نقيض الحالة الأولى تعد نفسها في مرتبة أدنى، فيترافق التفضيل الإيجابي للأجنبي مع عقد نقص تعاني منها الذات تجاه ثقافة الآخر، وأسلوب حياته، فنجد أنفسنا أمام كاتب أو جماعة من الكتاب يعانون من حالة من الهوس والانبهار بالآخر، وبذلك يقدم الوهم في صورة الأجنبي على حساب الصورة الحقيقية له، مما يمكننا أن ندعو هذا التشويه بالتشويه

الإيجابي، فمثلا نجد بعض الكتاب منبهرين بالنموذج الغربي للحياة (حرية، ديمقراطية...) وهذا يعني تمجيدا للحضارة الغربية وتجاهلا لمشكلاتها، وعدم تبني أي موقف نقدي تجاهها، رغم النكبات التي مازال العرب يعانون منها إلى اليوم بسبب النزعة العدوانية الغربية.

٣. الحالة الثالثة (التسامح) حيث تنطلق دراسة الصورة من رؤية متوازنة للذات والآخر، لذا نجد التسامح هو الحالة الوحيدة للتبادل الحقيقي، إذ يطور تقويم الأجنبي وإعادة تفسيره عبر رؤية موضوعية، تنظر للآخر باعتباره ندا، فينتفي الهوس والانبهار (الاستعارة من الآخر) والرهاب (الذي ينفي الآخر ويفترض الموت الرمزي له، وبذلك يعبر التسامح طريقا صعبا يمر عبر الاعتراف بالآخر حيث تتعايش الأنا مع الآخر، وتراه ندا غير مختلف (أي غير دخيل أو هامشي...) ولاشك أن التسامح يحتاج إلى نضج فكري يقوم على التأمل والتمثل لا على استيراد الأفكار والمعطيات الأجنبية، وبالتالي يحتاج

إلى حوار دائم بين الذات والآخر بعيدا عن العقد النفسية (الهوس، الرهاب).[1]

مهمات دراسة صورة الآخر في الأدب العربي:

تتكون مهمة الأدب المقارن في الوطن العربـي علـى صعديد دراسة صورة الآخر من شقين:

١. دراسة صورة العرب في الآداب الأجنبية.
٢. دراسة صورة الشعوب الأجنبية في الأدب العربي قديمه وحديثه.

إن النوع الأول من دراسة صورة الآخر يساعدنا على التعرف على أشكال التشويه التي تنطـوي عليهـا صـورة العرب في الآداب الأجنبية، مما يقـدم تمهيـدا لتصـحيحه ومعالجته، إذ إن للعرب مصلحة في أن تكون صورتهم فـي الخارج صورة واقعية وقريبة من الحقيقـة، ومـن خـلال صورتنا في الآداب الأجنبية نستطيع أيضا أن نفهـم أنفسـنا بشكل أفضل، وفي هذه الحالة تشكل الآداب الأجنبية مرآة، قد تكون مقعرة أو محدبة تشوه صورتنا، لكننا يمكن أن نـرى فيها أنفسنا ونتعرف بفضلها على نقاط ضعفنا التي لا تروق لنا، لكن من الضروري أن نتعرف عليها.

إن دراسة صورة العرب في الآداب الأجنبية يمكـن أن تؤدي دورا متمما لدراسة تلك الصورة في وسائل الإعـلام الأجنبية، وذلك في إطار المساعي العربية للتصدي لتشـويه صورة العرب الذي تمارسه الجهات المعادية وعلى رأسـها الأوساط الصهيونية والاستعمارية والشعوبية، ولحسن الحـظ فقد انتبه العرب في الأعوام الأخيرة إلى أهمية دراسة صورة الآخر في الأدب.

أما النوع الآخر (الذي هو دراسة صـورة الشـعوب الأجنبية في الأدب العربي) فنجده يفيد فوائـد جمـة، إذ إن الصورة المشوهة، كصورة العـرب فـي الآداب الأجنبيـة، تعكس أشكال التشويه التي تنطوي عليهـا إشـكالية فكريـة واجتماعية ونفسية عربية تستحق أن تدرس وتحلل، فصورة الأوروبيين في الأدب العربي تنطوي على تشوه إيجابي تارة وتشوه سلبي تارة أخرى، لذلك نجد في مقابل الصورة السلبية للغرب (المادي) نجد صورة إيجابية للشرق الذي يسود فيـه الدفء الإنساني والإخاء والروحانية،إنها الصـورة النمطيـة للشرق الذي يقف في مواجهة الغرب المادي.

لكن أصحاب الصورة النمطية يعجزون عن تفسير تفوق الغرب على المستوى العالمي في القرنين الأخيرين، وانتشار أسلوب الحياة الغربية في الشرق، وهو ما يعـرف بظـاهرة "التغريب" وقد ظهرت صورة الأوربيين في ذروة تشـوهها حين صورت المرأة الأوروبية بصورة المرأة المستهترة التي تجري وراء شهواتها نابذة كل القيم الأصيلة!![٢]

إذاً إن القول بوجود فضاء ثقافي واحد في العـالم أمـر غير دقيق، لأننا لم نتخل عن أوهامنا المسبقة حـول أنفسـنا وحول الآخر

وقد يلاحظ المرء إهمال الجانب الجمالي في الدراسات التي تهتم بصورة الآخر في الأدب يؤدي بها إلى أن تتحـول إلى نوع من الدراسات الاجتماعية أو الفكريـة أو النفسـية، لذلك نحن بحاجة إلى دراسات مقارنة تستطيع أن تقيم توازنا بين الانفتاح الفكري على الآخر والانفتاح الفني على الـنص الأدبي.

في الحقيقة ثمة طموح لدى دارسي الأدب المقارن أن تصبح دراساتهم أقرب إلى العلم الإنساني، ومن أجل تحقيـق هذا الطموح في دراسة الصورة نجدهم يسـتخدمون منـاهج

متعددة، كالبنيوية والتاريخية والتحليل النفسي (الذي يمكن أن نفسر على ضوئه أسباب ورود الفضاء الأجنبي: إسبانيا لدى فيكتور هوغو، إذ يرجع ذلك إلى انبعاث مشاعر تعود إلـى حقبة محددة من طفولته حيث عاش في إسبانيا)

إن من المفيد أن نجد الدارس المقارن (قبل أن يبدأ بحثه في صورة الآخر) يعيد فحص موقفه الفكري ومنظومة قيمه، أي يمتلك القدرة على النقد الذاتي تجاه ممارسـاته الثقافيـة وتأملاته الفكرية، كي يستطيع دراسة صورة الآخـر التـي تكونت في الماضي من أجل فهم الحاضر والتأسيس لمستقبل أفضل.[٣]

صورة الفرس في كتاب
"البخلاء" للجاحظ

إن تحقيق الانفتاح على الآخر (الفرس) أي التـوازن في الرؤية بين الناحية الفكرية والجمالية هو ما تطمح إليـه هذه الدراسة، كما تطمح بتناولها نموذجا من الماضـي إلـى تقديم فهم للحاضر يستند على أسس قويمة للعلاقات العربيـة الإيرانية.

نبذة عن حياة الجاحظ وعصره:

هو أبو عثمان عمرو بن بحر، قيل أنه من كنانة، وقبل هو كناني ولاء، وأن جده فزارة كان عبدا أسود يعمل جمالا لعمرو بن قلع الكناني، ومن المعروف أنه لقـب بالجـاحظ لجحوظ عينيه.

بدأ تعليمه في كتاتيب البصرة حيث كان يحفظ القـرآن الكريم وشيئا من الأشعار والنحو والفقه، ثـم مضـى إلـى المساجد يستمع إلى حلقات العلماء الذين كانوا يحاضرون في كل فن وعلم، فأخذ يلتهم كل ما يسمعه هناك، كـذلك كـان

يذهب إلى سوق المربد (التي كانت سوقا تجارية وأدبية كبيرة آنذاك).

ورغم أنه كان فقيرا يبيع الخبز والسمك بسيحان (أحـد نهيرات البصرة)إلا أنه كان نهما في قراءة الكتب حتى إنـه كان يكتري دكاكين الوراقين ويبيت فيها للنظر والقراءة، ولم يقع بيده كتاب قط إلا قرأه مهما كان موضوعه، ويقال أنه لم يكتف بقراءة كتاب في اليوم الواحد.

وعلى هذا الأساس لن نستغرب ثقافته المتنوعة، ومـن المعروف أن البصرة، في عصره، كانت دار ترجمة، قبـل نشوء بغداد وفيها ترجم ابن المقفع كليلة ودمنة وكتب الآداب الفارسية ومنطق أرسطو.

شغف بالاعتزال، فتتلمذ على يد أساتذة المعتزلة أمثـال أبي الهذيل العلاف وإبراهيم النظام، الذي كان يمزج بقوة بين الاعتزال والفلسفة، مما دفع الجاحظ للتـزود مـن منابعهـا الأصلية، وقد شكل أساتذته مـثلا أعلـى لـه فـي الثقافـة الموسوعية التي هي سمة من سمات العصر العباسي، فكـان مستوعبا لجميع ثقافات عصره من فارسية وهندية وعربيـة وإسلامية.

إن تأمله في أفكار المعتزلة وخاصة آراء أستاذه النظام، أدت به أن يعتنق مجموعة مـن الآراء اسـتطاع أن يكـون بفضلها فرقة معتزلية دعيت باسمه (الجاحظية)

كان يكتب، في بداياته، باسم النابهين من الكتاب القدماء أمثال ابن المقفع أو الخليل أو العتابي أو سلم صاحب بيـت الحكمة، لكن سرعان ما لفت نظر الخليفـة المـأمون، عـن طريق أستاذه ثمامة بن أشرس، فتحول مـن البصـرة إلـى بغداد، وأصبح كاتبا رسميا للدولة، ويقال بأن المأمون قلّـده ديوان الرسائل، لكنه لم يبق فيه سوى ثلاثة أيام، عاد بعـدها إلى صناعته في التأليف والكتابة الأدبية، مكتفيا، فيما يبـدو، براتبه، فقد أصبح الكاتب الرسمي للدولة.

تعرف في بغداد على البيئة الأدبية والعلمية في المساجد وحلقات الدرس والمناظرة، وحين تحولـت الخلافـة إلـى (سامراء) في عهد المعتصم انتقل إليها الجاحظ.

بدت كتبه ثمرة للنضج العقلي الذي شاع فـي العصـر العباسي، خاصة الجهود العقلية للمعتزلة، سواء مـن حيـث وضوح المنطق أو من حيث قوة الاستدلال أو من حيث توليد المعاني.

وقد كان يهدي القواد والوزراء وكبار الكتاب بعض كتبه، فيهدونه بعض أموالهم، فقد أهدى الوزير ابن الزيات كتاب "الحيوان" وأهدى قاضي القضاة ابن أبي داؤد كتابه "البيان والتبيين" أما الكاتب إبراهيم بن العباس الصولي فقد أهداه كتاب "الزرع والنخيل" كذلك لاحظنا في مقدمة كتاب البخلاء أنه كتبه بناء على طلب أحد الأعيان ولم يذكر اسمه، لكنه ذكر إعجابه بالكتاب الذي كتبه الجاحظ "في تصنيف حيل لصوص النهار، وفي تفضيل حيل سراق الليل"فطلب منه أن يؤلف كتابا في نوادر البخلاء.

ويظهر أن مرض الفالج (الشلل) ألم به مبكرا، لكنه لم يستطع أن يقعده عن الحركة أو الكتابة، فقد كتب أثناء المرض أهم كتبه: "الحيوان" والبخلاء و"البيان والتبيين" و"الزرع والنخيل"(٤)

كتاب البخلاء:

وجدنا في إحدى قصص "البخلاء" التي كان أحد أبطالها أنه كتبه بعد إصابته بالفالج، فقد دعاه أحد البخلاء (محفوظ النقاش) للمبيت عنده، بعد هطول المطر، بسبب قرب منزله من الجامع، فجاءه بطبق لبن وتمر، فلما مد يده

الجاحظ قال له: "يا أبا عثمان إنه لبأ وغِلَظـه! وهـو الليـل وركوده! ثم ليلة مطر ورطوبة، وأنت رجل قد طعنت فـي السن، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا، ومازال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء"[٥]

يعد كتاب البخلاء أحد الكتب التراثيـة الهامـة التـي استطاعت أن تجسد لنا العصر العباسي بكل حيويته، فتنقل لنا الحياة الاجتماعية بكل تفاصيلها وتفاعلاتها، كما اسـتطاعت أن تنقل لنا الحياة الثقافية بكل إشعاعاتها ورحابتها المدهشة إذ ظهرت فيها امتزاج الثقافات بأجلى صورة.

يحس المرء مع سرد البخلاء أنه أمام "ممكنات جديـدة كانت خفية في فهم التاريخ...لأن النصوص لا توجد في فراغ مكتفية بعزلتها الرائعة عن السياقات الاجتماعية والتاريخية، وليس التراث نفسه بالنصب الفخم القائم فيمـا وراء الزمـان والمكان، بل هو كما أكد بول ريكور، بناء سـردي يتطلـب عملية إعادة تأويل مفتوحة النهاية، وبالتـالي فـإن معاينـة التراث نعني أيضا معاينة الوعي، بمعنى التمييز النقدي بـين التأويلات المتصارعة"[٦]

إننا نرى في هذا الكتاب صورة مجتمع بدأ يعيش قـيم حياة جديدة، ويرفض قيم البداوة التي ترى في صفة الكـرم إحدى أهم مظاهر استمرارية الحياة في الصحراء، في حـين بات الاقتصاد جزءا حيويا من حياة مدنية أكثر تعقيدا، إذ بات الإنسان يحسب للزمن ومصائبه حسـابا، فهـو يجسـد لنـا اضطراب القيم في ذلـك العصـر بـين (بـين الصـحراء والحضر) أي بين بداوة مرتحلة في تفاصيلها المعيشية، لكنها راسخة في قيمها في مدن حديثة، يعيش فيهـا الكثيـر مـن الهامشيين والطفيليين الذين يستغلون القيم البدوية، ليعيشـوا عالة على موائد الناس، كما يجسد لنا اضطراب هذه القيم في أعماق النفس الإنسانية وصراعها بين الكرم والبخل.

أما أن تكون الأسباب التي دفعت الجاحظ لتأليف الكتاب أسباب شخصية تتعلق بسمات يمتلكها الجاحظ تجعله بخـيلا، كما يرى محققا الكتاب (أحمد العـوامري وعلـي الجـارم) فالجاحظ "يسخر من البخلاء، ويرسل الضحك عاليا من كثير من أعمالهم، وينسب إليهم كل ما يحط المروءة، لكنـه فـي غضون ذلك يلقنهم الحجج على حسـن الاتصـاف بادخـار المال، وأنه الحزم بعينه، والتدبير الذي هـو عمـاد الحيـاة

المتزنة الفاضلة، ثم هو ينسب الحديث هنا وهناك إلـى هـذا وذاك، فلا تستطيع أن تأخذ عليه كلمة، أو تتعرف ذات نفسه من عبارة يبوح بها قلمه، ولكننا نرى أنه كـان بخـيلا لأن الولوع بالشيء يحبب إلى النفس التحدث عن والإفاضة فيه، لأن من عرف الجاحظ، ومن أبرع صفاته أن يستر ما يحب أحيانا بإعلان ما لا يحب أحيانا، رجح أن يكـون بخـيلا"(٧) لأنه وصف ما يعايشه، هنا لابد أن نتساءل: هل كان الجاحظ لصا لذلك ألف كتابا في حيل اللصوص؟

إن مثل هذا القول ينفي المقدرة الإبداعية لدى الأديـب، ويحول كتاب البخلاء إلى نوع من السيرة الذاتيـة للجـاحظ وهذا ما لا يمكن أن نوافق عليه، نظرا لما امتاز به الجـاحظ من سعة الخيال، الأمر الذي يؤكد قدرته على الابتكـار، ولا ننسى سعة الثقافة التي كانت إحدى سمات عصـره والتـي مكنته من التعرف على وجهات نظـر متعـددة للموضـوع الواحد وقد ساعده في كـل ذلـك امتلاكـه أدوات الحـوار المنطقي الذي هو جزء من شخصـية المثقـف المعتزلـي، إضافة إلى أن الجاحظ كتب هذا الكتاب في أواخر عمره، بعد أن اكتملت تجربته الحياتيـة ونضـجت ثقافتـه، وبعـد أن

استوعب تجارب الآخرين التي عايشها أو سمع عنها، حتـى باتت جزءا حيويا من شخصيته الأدبية التي تتبع النادرة أينما كانت، لتقدم عبرها المغزى والمتعة للمتلقي، لهذا قيل عـن كتب الجاحظ أنها تمتع القلب والعقل معا.

قبل أن نتحدث عن صورة الفرس في بخلاء الجاحظ، يحسن بنا أن نتعرف على مفهوم البخل لدى الجاحظ، ومن ثم نتعرف على سمات منهجه في تقديم صورة البخلاء بصورة عامة.

مفهوم البخل لدى الجاحظ ومنهجه في تصوير البخلاء:

لاشك أن مفهوم البخل لدى لجاحظ جزء مـن مفهـوم عصره، فأي أديب هو ابن لبيئته ومفاهيمها، لكنه يمتاز عـن غيره بقدرته الفنية على تقديم صورة أمينة لدقائق عصره.

نجد الجاحظ منذ فاتحة الكتاب (حين خاطب شخصـا واقعيا أو متخيلا كان قد طلب منه تأليف كتاب في الـبخلاء ونوادرهم) يبين أنه سيختصر قصص البخلاء ونوادرهم **"كي يصير الكتاب أقصر والعار فيه أقل"**

إذا البخل صفة منبوذة تجلب العار للإنسان، كما يجلب العار للكتاب الذي يتناول قصص البخلاء أيضا، لكننا لاحظنا الجاحظ المعتزلي الذي يمتلك عقل باحث عالم يتناول مفهوم البخل برؤية علمية، فيرفض التعميم أي إطلاق صفة البخل على أي إنسان دون النظر إلى ظروفه المعيشية، فـ **"أهل المازح (قرية قرب الرقة) لا يعرفون بالبخل، ولكنهم أسوأ الناس حالا فتقديرهم على قدر عيشهم، وإنما نحكي عن البخلاء الذين جمعوا بين البخل واليسر، وبين خصيب البلاد وعيش أهل الجدب، أما من يضيق على نفسه لأنه لا يعرف إلا الضيق، فليس سبيله سبيل القوم"**[(٨)]

إذا مفهوم البخل لدى الجاحظ مفهوم موضوعي، فهو يخص الأغنياء بالبخل دون الفقراء، ويخص سكان الأراضي الخصبة لا سكان الأراضي المجدبة، لأن الإنسان محكوم بعطاء البيئة التي يعيش فيها أو بخلها، لهذا لا عذر لبخيل يعيش في أرض معطاءة، في حين يجد العذر لإنسان يعيش في بيئة فقيرة.

وكذلك بدا لنا مفهوم البخل، في قصصه، أقرب إلى الواقعية، لا يحاول أن يأتي بقصص لا يمكن للعقل أن يقبلها،

فإذا ذكر إحداها أشار إلى عدم منطقيتها (مثلا حين تحـدث عن بخيل يمسح خبزه بقطعة الجبن، فجاء ابنه ليضع قطعـة الجبن بعيدا ويشير إليها باللقمة من بعيد، نجد الجاحظ يرفض هذه المبالغة ويعلق قائلا: "**لا يعجبني هـذا...لأن الإفـراط لا غاية له، وإنما نحكي ما كان في النـاس، ومـا يجـوز أن يكون فيهم مثله حجة أو طريقة، فأما مثل هذا الحرف (أي الإشارة إلى اللقمة) فليس مما نذكره."(٩)**

إن الجاحظ، في كتاب البخلاء، يمتلـك حـس الكاتـب الواقعي الذي لا يسعى إلى المبالغة والابتعاد عن المعقول من القصص، وإنما يقدم للمتلقي ما حدث فعلا ومـا يمكـن أن يحدث، فهو يلجأ إلى أساليب أخرى أكثر فنية لجذبه.

يلاحظ المتتبع لقصص بخلاء الجـاحظ التنـوع فـي أسلوب تقديمها بين القصة القصيرة (بـالمفهوم المعاصـر) والنادرة والفائدة اللغوية والشعرية، كما يلاحظ وجود قصص لا يمكن أن نعدها قصصا عن البخل حسب مفاهيم عصـرنا الحديث، مما انعكس على السمات الشخصية لبخلاء الجاحظ وسلوكهم، فتميزوا أحيانا بسمات محببة، لذا لا نسـتطيع أن نلحق بهم دلالات مكروهة لهذه الصفة وفق مفاهيمنا اليـوم،

نظرا لتصرفاتهم التي لا تدل على البخـل والأنانيـة دائمـا (فالبخيل لدى الجاحظ يقيم الولائم في بيته، وإن كان يشـترط شروطا وكذلك يقدم هدايا، وهو صاحب أنفة وكبرياء يرفض أن يستعيد ماله إذا حاول أحدهم إهانته ووصفه بالبخل كقصة أبي سعيد المدائني التي سنتعرض لها بعد قليل)

طبعا ستكون لدى الجاحظ مبررات من أجل وضعهم في خانة البخلاء (كأن يشترط على ضيوفه بعض الشروط التـي يراها من آداب الطعام وهي بالتالي في صالح الضـيوف، أو لا يهتم بنظافته كي لا تبلى ثيابه، أو يكثر الحديث عن هديـة قدمها، حتى نجده يؤرخ الأحداث بيوم تقديمها) وهنا لا ننكر دور خيال الجاحظ في إسباغ حس الفكاهـة والمـرح علـى الحدث.

قدم الجاحظ لنا نوادر لا نستطيع أن نعـدها قصـص بخلاء، وإنما قصصا تدل على الفطنة والذكاء، كقصـة وال كان بفارس، مدحه أحد الشعراء، فأجزل له العطاء (أربعـين ألف درهم) فأقبل عليه كاتبه قائلا: يا سبحان ا كان يرضى منك بأربعين درهما!... قال ويلك! أ تريد أن تعطيـه شـيئا؟ قال: أمن إنفاذ أمرك بد؟ قال: يا أحمق، إنما هذا الرجل سرنا

بكلام وسررناه بكلام! أهو حين زعم أني أحسن من القمـر، وأشد من الأسد، وأن لساني أقطع من السيف وأن أمري أنفذ من السنان، جعل في يدي من هذا شيئا أرجع به إلى بيتـي؟ ألسنا نعلم أنه قد كذّب؟ ولكنه قد سرنا حين كذب لنا، فـنحن أيضا نسره بالقول ونأمر له بالجوائز، وإن كان كذبا، فكذب بكذب، وقول بقول، فأما أن يكون كذب بصدق، وقول بفعل، فهذا هو الخسران الذي ما سمعت به!![10]

إننا أمام محاكمة عقلية تلخص لنا أن الجزاء يجـب أن يكون من جنس القول أو الفعل، وليس من المنطق أن يجازى على كلام بمال وإنما بكلام مثله، فهل نستطيع أن نعد هـذه النادرة قصة في البخل أم قصة في حسن التصرف؟

وقد نجد قصصا (عن أحد بخلاء الجاحظ المعروفين) ومع ذلك هي اقرب إلى النادرة التي لا نراهـا ذات علاقـة بالبخل، وإنما تحكي عن أحد الأكولين (يدعى السديري) الذي يلتقيه في الطريق (محمد بن أبي المؤمل) فيدعوه ليأكل معه سمكة اشتراها بثمن باهظ، فلم يترك له الأكول شيئا يأكله.

إن البخيل هنا يبدو كريما ومظلوما نتعاطف معه، فقـد قضى طفيلي على حلمه بأكل جزء من السمكة اشتراها ودعا

ضيفه ليشاركه فيها فلم يترك له شيئا، ومثل هذه القصة لا يمكن أن نعدها قصة بخيل، وإنما نادرة تدل على وقاحة الطفيليين في ذلك العصر، لذلك بات البخل مع أمثال هؤلاء أمرا مستحبا.

لهذا لاحظنا أن بعض البخلاء لا يخجل من صفة البخل، بل صار يرغب في إعلانها، حتى إن للبخلاء مجالسهم الخاصة، فنجدهم يؤلفون ما يشبه الجمعية اليوم، ليدافعوا عن وجهة نظرهم وينشروها على الملأ دون أي حرج، وبدؤوا بذلك يعلنون تمردهم على قيم تفتخر بها العرب.

صورة الفرس في كتاب البخلاء:

عرف الجاحظ (في كتابه البيان والتبيين) بدفاعه عن العرب في وجه الشعوبية، التي هي حركة تعتز بالتراث الساساني، وتدعو إلى إحياء جوانب منه وترفع شعار أفضلية الأمم الأخرى على العرب، مما يجعلها تميل للزندقة، كل ذلك من أجل أن ترد على النزعة العربية التي ترى "أن العرب خير الأمم" وهكذا أورث التعصب العربي أيام الأمويين تعصب الأمم التي دخلت في الإسلام حديثا، لذلك

انتقل الجدل لدى الشعوبية "من دعوة سليمة إلى المساواة بين الشعوب إلى الهجوم على السلطة القائمة وعلى الثقافة العربية الإسلامية"[١١].

يتصور المرء حين يرى الجاحظ مدافعا عن العـرب ومهاجما الحركة الشعوبية، أن صورة الفرس في أدبه ستكون صورة مشوهة، يخصها بدلالات سلبية، في حـين يخـص العرب بدلالات إيجابية، لكن الجاحظ شأنه شأن كـل أديـب عظيم، أبعد ما يكون عن التعصب والعنصرية، وكما يقول د. الطاهر مكي "كان الجاحظ يقاتل الشعوبية اتجاهـا سياسـيا، لكنه لم يكن معاديا للثقافات الأجنبية، ولا يسـتطيع أحـد أن يتهمه بالتعصب أو بقصر النظر أو بضيق الأفق"[١٢]

وكي لا نغرق في كلام نظري لابد أن نبـرز شـواهد تطبيقية على انفتاحه الفكري، فهو حين تحدث عن الأمم التي تمتلك الأخلاق والآداب والحكم والعلم لم يخص العرب وإنما ذكر إلى جانبهم الفرس والهند والروم.

من جهة أخرى لاحظنا في سيرته الذاتية التي أوجزناها قبل قليل، أنه أهدى أحد كتبه لكاتب غير عربي (هو إبراهيم بن العباس الصولي)

وكي لا يقول قائل إن هذا كلام عام بحاجة إلى توضيح وتخصيص! نورد ما جاء في كتاب الجاحظ (البخلاء) الموضع الوحيد الذي ذكرت فيه الشعوبية (الجزء الثاني ص ٢٠٢-٢٠٣) لنحال الصفات الملحقة بهم هل كانت سلبية بالمطلق أم صدرت عن كاتب موضوعي ينقل لنا الحقيقة بأمانة، يقول "**والشعوبية والآزادمردية (فرقة شعوبية تدعى الرجال الأحرار) المبغضون لآل النبي (صلى ا عليه وسلم) وأصحابه، ممن فتح الفتوح، وقتل المجوس، وجاء بالإسلام ... وهم أحسن الأمم حالا مع الغيث، وأسوئهم حالا إذا خفّت السحاب، حتى إذا طبق الغيث الأرض بالكلأ والماء، فعند ذلك يقول المصرم (السيء الحال الكثير العيال) والمقتر: مرعى ولا أكولة وعشب ولا بعير...**"

ألا نلاحظ وصفا يتسم بالموضوعية إذ أبعد عنهم تهمة البخل، ورأى حالهم كحال غيرهم من الناس، يعيشون في أيام الخصب حياة مرفهة كريمة، ثم في ضيق من العيش أيام الجفاف، لذلك لا نستطيع أن نسمهم بالبخل فحالهم كحال القرية العربية (المازح) التي تحدثنا عنها سابقا.

إن تعاطفه الإنساني مع هؤلاء الذين جادلهم طويلا فـي كتابه (البيان والتبيين) واضح حين نقل ما يجول في أعماقهم من أسى بعد هطول المطر، إثر جفاف قضى على ماشيتهم، لهذا يتحسرون قائلين (مرعى ولا أكولة، وعشب ولا بعير)

دلالة الاسم والصفة:

رغم أن الجاحظ لم يعد البخل سبة تشين صاحبها، فقـد لاحظنا أنه مازال محكوما بالموروث من القيم، ففي مقدمـة الكتاب يصف البخل بالعار الذي يلحق بصـاحبه وبالكتـاب أيضا، ثم يلمح إلى أن من عيوب كتابه، أنه أهمل كثيرا مـن القصص، حتى لا يحرج بـذكر أسـماء أصـحابها وبيـنهم الصديق والولي والمستور والمتجمل، إذ يبدو لنـا قصـص البخل متداولة في عصره مع أسماء أصحابها، فـإذا أثبتهـا الجاحظ في كتابه دون ذكر الاسم فسرعان ما يتراءى للقارئ الاسم لأنه رديف القصة، فيبدو المؤلف متجنيا علـيهم، قـد ارتكب إثما في حق الصديق، لذا أغفل الاسـم خوفـا علـى سمعة أصدقائه تارة وخوفا على نفسه حين يكون البخيل من أصحاب السلطة.

لكن هناك أحاديث في رأي الجاحظ لابد من ذكر أسماء فيها فـ"ليس يتوفر حسنها إلا بأن نعرف أهلها" وهو يعترف بإعمال خياله وكتابة أحاديث مختلقة لكنها "مضافة إلى أربابها، وأحاديث غير مضافة إلى أربابها" دون أن يؤدي به ذلك إلى إيذاء أصدقائه أو نفسه.

لكنه أحيانا يسمي اسم صديقه "إذا كان مما يمازح بهذا، ورأيناه يتظرف ويجعل ذلك الظرف سلما إلى منع شينه، قال الجاحظ لرجل يدعى عبد ا **قد رضيت بأن يقال: عبد ا البخيل؟ قال**: **لا أعدمني ا هذا الاسم! قلت: وكيف؟ قال: لا يقال فلان بخيل إلا وهو ذو مال، فسلّم لي مالي وادعني بما شئت! قلت ولا يقال: فلان سخي إلا وهو ذو مال، فقد جمع الحمد والمال، واسم البخل يجمع المال والذم، فقد أخذت أخسهما وأوضعهما.**

قال: وبينهما فرق. قلت: فهاته.قال في قولهم بخيل: تثبيت لإقامة المال في ملكه، وفي قولهم سخي: إخبار عن خروج المال من ملكه، واسم البخيل اسم فيه حفظ وذم، واسم السخي فيه تضييع وحمد"[١٣]

تحولت صفة (البخيل) إلى لقب لعبد ا يفتخر به، ويدافع عنه بحماسة، لنلاحظ الدلالة الموحية لاسم (عبد) فالبخيل لا يأنف أن يكون عبدا للبخل، كما هو عبد تعالى! يخترع نظرية في البخل ويدافع عنها بإبعاد الدلالات السلبية وذكر الدلالات الإيجابية، ليجد العزاء فيها والمفخرة، وهو في المقابل يهدم صرح الكرم بتركيزه على الدلالات السلبية وإهماله الإيجابية، وبذلك يصبح البخيل صاحب مذهب في الحياة وفي الفكر أيضا.

ومع ذلك كان الجاحظ يجد حرجا في ذكر أسماء أصدقائه، فحين ذكر اسم صديقه أحمد بن خلف اليزيدي يخاف أن يسيء المتلقي الظن بأخلاقه "ولا تقولوا الآن: قد أساء أبو عثمان إلى صديقه...وغير مأمون على جليسه...اعلموا أني لم ألتمس بهذه الأحاديث إلا موافقته وطلب رضاه ومحبته، ولقد خفت أن أكون عند كثير من الناس دسيسا من قبله وكمينا من كمائنه، وذلك أن أحب الأصحاب إليه أبلغهم قولا في إياس الناس من قبله، وأجودهم حسما لأسباب الطمع في ماله"(١٤)

إذا بات البخيل، في العصر العباسي، بحاجة إلى وسيلة إعلامية (بلغة عصرنا) تعلن عن بخله، ولذلك فإن الجـاحظ يؤدي لصديقه خدمة بإعلانه عبر أدبه عن صفة البخل التـي تلازمه، فيبعد عنه الطامعين بماله، وبذلك يصبح الحديث عن بخل صاحبه من باب الوفاء بالأصدقاء لا الغدر بهم.

وفي قصة أخرى أشبه بمشهد مسرحي يحدثنا الجـاحظ قائلا" كنا مرة في موضع حشمة، وفي جماعة كثيرة، والقوم سكوت، والمجلس كبير، وهو بعيد عني (صـديقه البخيـل: الحزامي) أقبل علي المكي وقال، والقوم يسمعون، فقال: يـا أبا عثمان من أبخل أصحابنا؟ قلت: أبو هذيل، قال ثم مـن؟ قلت: صاحب لنا لا أسميه. قال الحزامي مـن بعيـد: إنمـا يعنيني!"

ثم قال: حسدتم للمقتصدين تدبيرهم، ونمـاء أمـوالهم، ودوام نعمتهم، فالتمستم تهجينهم بهذا اللقب، وأدخلتم المكـر بهذا النبر، تظلمون المتلاف لماله باسم الجود، إدارة له عـن شينه، وتظلمون المصلح لماله باسم البخل حسدا منكم لنعمته، فلا المفسد ينجو، ولا المصلح يسلم"[(١٥)]

إننا أمام مشهد مسرحي، شحنه الجاحظ بتفاصيل تشمل المكان وصفته (مجلس حشـمة) ووصـف لهيئـة النـاس المشاهدين للحدث (جماعة كبيرة من الحضـور فـي حالـة سكوت) ثم الحوار الذي يعتمد المفاجأة الدرامية، حين أعلـن البخيل عن نفسه وفاجأ الراوي والحضور بافتخاره بما هـو مذل في رأي الناس عامة!!

يمتلك بخيل الجاحظ سمات تجعله شخصية جذابة، رغم امتلاكه لسمة البخل التي يراها أكثر الناس سمة ذميمة، لكن الجاحظ بأسلوبه الفني وانفتاحه الفكري جعل منها شخصيات جذابة، تمتلك رؤية فكرية ومذهبا في الحياة، تدافع عنه، كما تمتلك سمات نفسية لا يمكن أن نتخيل اجتماعها في شخصية بخيل، إذ تلتقي فيها المتناقضات، فصديقه (الحزامي) يصـفه بأنه "**أبخل من برأ ا وأطيب من بـرأ ا** " فالنفس الطيبة لا يمكن أن نتخيلها بخيلة، لأن سمة المنع تتصل بسمة اللؤم لا بالطيبة والسماحة.

في الحقيقة لم نجد صفة البخل التي لحقت بالشخصية تسيء إلى ملامحها، بل كثيرا ما أكسبتها جاذبية، فقد منحهـا الجاحظ بعدا فلسفيا وجماليا يمتع المتلقي، فلا تبدو لنـا هـذه

الشخصية مبعث استهجانه أو نفوره، كما لاحظنا في صورة بخيل موليير الذي تمتع بخيله بصورة منفرة، إذ اجتمع الجهل لديه إلى جانب كل الرذائل.

والآن لابد أن نتساءل أي الأسماء أكثـر ورودا فـي قصص البخل لدى الجاحظ؟

لاحظت بعد إجراء إحصائية لأبطال قصصه البخلاء انهم بلغوا حوالي أربعين بخيلا من العرب والفـرس، مـنهم عشرة بخلاء من الفرس وثلاثين من العرب.

أما الأستاذ أحمد بن محمد أمبيريك فقد أجرى إحصاء، من نوع آخر، فقد أحصى جميع أسماء الأعلام الواردة فـي البخلاء، بغض النظر عـن قصـص البخـل، فلاحـظ أن الأصمعي قد احتل "المرتبة الثالثة في نسـبة الـورود فـي الكتاب،وذلك بعد النبي (ص) وعمر بن الخطاب، كما احتـل سهل بن هارون الدرجة الرابعة..."(١٦) كما لاحظ ورود لفظ الجلالة لديه أكثر من أي اسم علم.

وهذا دليل على استغلال الخطاب الديني الإسلامي مـن قبل البخلاء، وبذلك يعلن الجاحظ انتماء بخلائه إلى المجتمع الإسلامي فلا يصمهم بالكفر، حين خرجـوا عـن عـادات

المجتمع السائدة وقيمه العليا، مما يدل على مدى تفتح فكـر المؤلف،كذلك نلاحظ موضوعيته فالعربي (الأصـمعي) قـد يذكر لديه في باب البخل أكثر من الفارسي (سهل به هارون) إذا يمكننا القول بأن ذكر الجاحظ لأسماء البخلاء لـيس مـن باب التشهير أو تشويه صورة أمة دون أخرى، وإنما رصـد لظاهرة اجتماعية باتت منتشرة في عصره، وتقديمها بأسلوب يجمع المتعة والفائدة.

وقد لاحظنا أن الجاحظ قلما يكون راويا للقصة وبطلا مشاركا في أحداثها، فهو في اكثر الأحيان يتخذ صفة الراوي المحايد الذي ينقل عن الآخرين أحداث قصته، فنجده يقـول "قال أصحابنا" "حدثني عمرو بن نهيـوي" "حـدثتني امـرأة تعرف الأمور"...الخ

وبذلك يوحي للمتلقي بحياديته التام، فهو يجمع القصص والنوادر من ألسنة الرواة الآخرين الذين سمعوها أو شهدوها بأنفسهم، أو كانوا أحد أبطالها، فيضفي المصداقية الواقعيـة على قصصه.

صور من بخلاء الفرس لدى الجاحظ:

١- سهل بن هارون:

عرف به الجاحظ في كتبه ("البخلاء" و "البيان والتبيين" و "الحيوان") إذ يعد من أهم الكتاب الذين ظهروا في العصر العباسي.

وصف الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" أهم بخلاء الفرس لديه وصفا رائعا "كان سهل سهلا في نفسه عتيق (جميل) الوجه، حسن الإشارة، بعيدا عن الفدامة (العي) تقضي له بالحكمة قبل الخبرة وبرقة الذهن قبل المخاطبة وبدقة المذهب قبل الامتحان وبالنبل قبل التكشف" يجدر بنا هنا أن نلفت النظر إلى أن هذه الصفات التي تشكل ملامح شخصية جذابة من الناحية الأخلاقية والثقافية والتي تمتع بها سهل بن هارون، نجدها في الكتاب الذي خصصه للبلاغة العربية وأبرز ممثليها، كما خصصه للدفاع عن العرب ضد الشعوبية، لذلك لا نستطيع أن نقول إن الجاحظ حين تحدث عن بخل ابن هارون كان متحاملا عليه فقد ذكره إلى جانب العرب الذين اتصفوا بالبخل في كتاب واحد، كما ذكره إلى جانب العرب الذين اتصفوا بالبلاغة، فقد امتزج العرب

بالأمم الأخرى تحت راية الثقافة العربية الإسلامية، واستطاع الجاحظ أن يقدم لنا صورة أمينة لهذا التمازج الذي لم يكـن تمازجا ظاهريا، وإنما اتصل بأعماق النفس الإنسانية فتجلـى بأدب جديد ينتمي لروح الإسلام.

لو تأملنا رسالة سهل بن هارون إلى بني عمه مـن آل رهبون (حين ذموا مذهبه في البخل، وردوا عليـه بعـد أن تتبعوا كلامه في الكتب) للاحظنـا وحـدة الثقافـة العربيـة الفارسية في العصر العباسي، فبالإضافة إلى كونها قد كتبت ببلاغة عربية، نجد سهل بن هارون يستشهد فيها بأحاديـث الرسول (ص) وبأقوال الخلفـاء والتـابعين الـذين عرفـوا بالتقشف والزهد (عمر بن الخطاب، والإمام علي بـن أبـي طالب، الحسن البصري...) كما وجدناه يستعين بأقوال حكماء العرب ليؤكد أفكاره في ضرورة الحكمة في صرف المـال (أمثال: الأحنف بن قيس...)

في المقابل نجد العرب (في كتاب البخلاء الجزء الثاني، ص ٩١) يرددون أقوال الفرس وخاصة سهل بن هارون، فقد أورد الجاحظ رسالة أبي العاص بن عبد الوهاب بـن عبـد المجيد الثقفي، إلى قريبه (الثقفي) قائلا: **إنك تحفظ قول سهل**

بن هارون: في الاستعداد في حال المهلة، وفي الأخذ بالثقة، وأن أقبح التفريط ما جاء مع طول المدة، وأن الحـزم كـل الحزم، والصواب كل الصواب، أن يستظهر على الحـدثان، وأن يجعل ما فضل عن قوام الأبـدان، ردءا دون صـروف الزمان، وأنـّا لا ننسب إلى الحكمـة حتـى نحـوط أصـل النعمة، بأن نجعل دون فضلها جنة" فيرى في هـذا الحفـظ شاهدا على إعجابه بمذهب ابن هارون، وبرهان على ميله إلى سبيله.

يقدم لنا هذا النص صورة صادقة لتأثر العربـي (مـن قبيلة بني ثقيف) بالآخر (الفارسي) الذي لم يعد يشكل ثقافـة غريبة عنه، بل صار جزءا حيويـا مـن الثقافـة العربيـة الإسلامية، يؤثر فيها بعد أن اجتاز مرحلة التأثر وبدأ مرحلة الابتكار، وبذلك تجلت في هذه الثقافة العلاقات الحضارية بين الشعوب المختلفة، خاصة حين تتخذ تعاليم الإسلام هاديا لهـا فتنفتح على الآخرين، أما حين تترك تعاليمه السـمحة فإنهـا تغرق في التعصب الذي يرفض الآخر (كما حصـل لـدى الشعوبية والدولة الأموية)

وقد قدم لنا الجاحظ خير مثال على انفتاح المثقف على الآخر، فحاول دائما أن يضع الرؤية الموضوعية نصب عينيه، تجلت هذه الرؤية، حين تحدث عن ثقافة الفرس الذين دخلوا الإسلام، كما تجلت حين تحدث عن أساليب عيشهم فلم يسبغ صفة البخل عليهم جميعا، وعلى هذا الأساس لا نستطيع أن نعد سهل بن هارون رمزا للفرس في بخلهم، فقد لاحظنا قبل قليل كيف ذكر الجاحظ أن أبناء عم ابن هارون (آل رهبون) عابوا عليه مذهبه في البخل، وكتبوا رسالة يردون على مذهبه في الحياة.

٢-أهل خراسان وغيرهم من الفرس:

لاحظنا قبل قليل أن الجاحظ في (البخلاء) يلتزم طريقة الراوي المحايد في أغلب قصصه، لذلك حين يبدأ الكتاب بأهل خراسان نجده يبين لنا سبب تناوله لهم "**لإكثار الناس في (الحديث عن) أهل خراسان، ونخص بذلك أهل مرو بقدر ما خصوا به" أي بقدر ما خصهم الناس بتناقل أخبارهم.**

إذا الجاحظ (الراوي المحايد) يروي قصص البخلاء التي تشيع بين الناس، فلا يتعمد أن يذكر فئة أو أمة دون

أخرى، وهو حين خصص أهل خراسان بالحديث لـم نجـده يلتزم بهذا التخصيص، على عادته في الاستطراد، فتحـدث عن الكندي، وحين انتبه لخروجه عن المنهج الـذي اختطـه نجده يقول: "**وليس هذا الحديث لأهل مرو، ولكنه من شـكل الحديث الأول**" أي يشترك الكندي ذو النسب العريق والمكانة الاجتماعية المرموقة (وهو فيلسوف عربي معاصر للجاحظ) مع أهل مرو في صفة البخل نفسها.

هذه الرؤية المتوازنة لم يكشفها لنا أسلوب الجاحظ فـي الاستطراد فقط، وإنما طريقته الممتعة في تصوير شخصـية البخيل، التي بدت في كثير من الأحيان تماثله ثقافة وعلمـا، فيبدو لنا صوت البطل كأنه صوت المؤلـف، فمـثلا يقـول الجاحظ: "**وقال أبو نواس: كان معنا في السفينة رجل مـن أهل خراسان، وكان من عقلائهم وفهمائهم، وكـان يأكـل وحده، فقلت له: لِم تأكل وحدك؟ قال: ليس علي فـي هـذا الموضع مسألة، وإنما المسألة على من أكل مع الجماعـة، لأن ذلك هو التكلف، وأكلي وحدي هو الأصل"(١٧)**

يجسد لنا بخيل الجاحظ صورة عن ثقافـة مبدعـه أي صورة لثقافة العصر العباسي التي تعتمد الجدال العقلي (ثقافة

المعتزلة) فيحول قضية يومية بسيطة (الأكـل وحـده) إلـى مسألة إشكالية يدافع عنها حسب أصول المنطق.

كذلك تتجلى في حياة البخيل الثقافة الإسلامية فتتـرك أثرها على علاقاته، فالبخيل كما هو مألوف، يتجنب دعـوة الناس إلى مائدته، لكن البخيل ذا الثقافة الدينية، يتجاوز مـا تعارف الناس عليه التماسا لثواب ا تعالى "**وقـال المكـي لبعض من كان يتعشى ويفطر عند الباسياني: ويحكم! كيف تسيغون طعامه، وأنتم تسمعونه يقول: (إنما نطعمكم لوجـه ا لا نريد منكم جزاء ولا شكورا) (سورة الدهر آيـة: ٩) ثم ترونه لا يقولها إلا وأنتم على العشاء، ولا يقرأ غير هذه الآية...**"

بالإضافة إلى الثقافة الدينية تتجلى في هذا المقطع روح الجاحظ المرحة، إذ لم يكتف بذكر الآية الكريمة، بل يحـدد زمان قولها (أثناء العشاء، وكيفية قولها: لا يقرأ آية سواها)

وقد وجدنا الجاحظ يلخص لنا،سمات الشخصية البخيلـة وعلاقتها بالدين، أثناء حديثه عن ابـن امـرأة فارسـية (أم فيلويه) يصفها بالصلاح، ويصف ابنها أنـه **يظهـر النسـك ويدين البخل،** لذلك يبدو تدينهم أشبه بالطقس الاجتماعي، لا

علاقة له بالإيمان الحقيقي، الذي يعني بر الوالدين، فقد سئلت أم فيلويه من قبل عجائز مثلها: كيف يبرهـا ابنها؟فتجيـب: **"كان يجري علي في كل أضحى درهما!! فقالت وقد قطعـه أيضا!فسألتها المرأة مستغربة: ما كـان يجـري عليـك إلا درهما؟ ما كان يجري علي إلا ذاك، وربما أدخل أضحى في أضحى! فقالت: يا أم فيلويه، وكيـف يـدخل أضـحى فـي أضحى؟ قد يقول الناس: إن فلانا أدخل شهرا فـي شـهر، ويوما في يوم، فأما أضحى في أضـحى، فهـذا شـيء لا يشركه فيه أحد!"(١٨)**

يفضح الجاحظ في هذه القصة فئة من النـاس تتـاجر بالدين، وتتظاهر بالتقشف بخلا، فهي تدين بدين البخـل، ولا تعرف غيره، لذاك يبر (فيلويه) أمه بدرهم سنة وينساها سنة (فيدخل أضحى في أضحى) فهو على نقـيض النـاس فـي إدخالهم المتتابع من الأيام لا المتباعد!!

إن هذه القصة، أبرزت دلالات السلبية حملها البخيـل، مما جعل القيم الدينية قيما ظاهرية لم تـؤثر علـى أخـلاق البخيل أي على بنيته الداخلية، فبقي ابنا عاقا لأمه، مفضـلا الدرهم على رضى ربه وأمه!

لكن الجاحظ في قصة أخرى أبرز أثر القيم الدينية على البنية الداخلية للشخصية، فانعكست عبر صفات إيجابية بدت في سلوك الشخصية وتعاملها مع الناس "**حدثني إبراهيم بـن السندي قال: كان على ريع الشـاذروان شـيخ مـن أهـل خراسان (موظف من قبل الوالي) وكـان مصـحاً (قـويم الخلق) بعيدا عن الفساد، وعن الرشا، ومن الحكم بالهوى، وكان حفيا جدا (مبالغا متعمقا) وكذلك كان في إمساكه، وفي بخله وتدنيقه في نفقاته، وكان لا يأكل إلا ما لابد منـه، ولا يشرب إلا ما لابد منه**"

استطاعت هذه الشخصية أن تجمع بين الأخلاق الرفيعة التي يدعو إليها الدين، وقد برزت هذه الأخلاق في تعامله مع الناس، أما أخلاق البخلاء فقد انعكست على حياته اليوميـة، فلم يصل ضررها إلى أحد سوى ذاته، لذلك تفـرض هـذه الشخصية احترامها علينا رغم صفة البخل، الذي قد لا تكون الشخصية مسؤولة عنه، فالطبيعة الإنسانية قد تكون مجبولـة على البخل، ولا ننسى أثر البيئة والتربية على الإنسان، فابن منطقة ذات إرث في البخل لابد أن يكون بخيلا، لهذا وجـدنا الجاحظ يلتمس للخراسانيين العذر في بخلهم، الذي بات جزءا

من تكوينهم النفسي وتربيتهم، مما ترك أثرا ليس فقط علـى حياتهم اليومية، وإنما على حياة حيواناتهم، وقد وضـح لنـا الجاحظ هذا "**وقال ثمامة: لم أر الديك في بلد قـط إلا وهـو لاقط يأخذ الحب بمنقاره ثم يلفظها قدام الدجاجـة إلا ديكـة مرو، فإني رأيت ديكة مرو تسلب الدجاج ما في مناقيرهـا من الحب! فعلمت أن بخلهم شيء في طبـع الـبلاد، وفـي جواهر الماء فمن ثم عم جميع حيواتهم**"[١٩]

أورد الجاحظ هذه القصة لغايتين، باعتقادنـا، الأولـى إشاعة جو المرح في كتابه، في تصوير البخل الذي انتشـر في مرو حتى وصل إلى أن بات جزءا من عادات الحيوان.
والغاية الثانية: هي البحث عن أسباب ل أها مرو، لي ز أثر البيئة عليهم وعلى حيوانا م (طبع البلاد، جواهر ا اء) فيوحي للمتلقي أن هؤلاء الأها غ مسؤول عن لهم الذي عم يع نواحي حيا م، ح أطفا م يولدون على فطرة البخل!

خصوصية العلاقة العربية الفارسية في كتـاب "البخلاء".

كان التمازج بين العرب والفرس مدهشا في العصـر العباسي، وقد استطاع كتاب "البخلاء" رصد هـذا التمـازج، على كافة المستويات (الاجتماعية والثقافية ...) مما يجعلنـا نؤكد مع الأستاذ أحمد لواساني **ما عرف "تـاريخ الإنسـانية أمتين مختلفتين اختلاف العرب والإيرانيين في العرق والفكر والبيئة واللسان، ومع ذلك ...فقد كان تلاقيهمـا السياسـي والاجتماعي ثم الفكري الحضاري أكثر غنى من أية أمتـين أخريين..."**[٢٠]

وقد رأينا مصداقا لهذا القول حين تحدثنا عن سهل بـن هارون إذ لاحظنا أن الفرس باتوا يشكلون لبنة أساسية مـن لبنات الحضارة العربية الإسلام وجزءا حيويا من المجتمـع العباسي، فالملاحظ في هذا العصر أن الفرس أكثـر الأمـم اختلاطا بالعرب، وقد ظهر ذلك في تأثرهم بالعرب وتأثيرهم فيهم.

فإذا لاحظنا شعورا عدائيا لدى البعض (من الشـعوبيين والمتعصبين والمتزندقين) فإن هذا الشعور لم نلمسه في أدب الجاحظ، الذي يجسد لنا الروح الإسلامية في لحظة صـفائها وأوجها الحضاري.

ومن المعروف أن الأدب الحقيقـي يسـتطيع أن يقـدم صورة حقيقة للأمة في واقعها التاريخي الذي عاشته فعـلا، كما يقدم صورة للاوعي الأمة، وكل المسكوت عنـه ممـا يخدش حياء الأمة، أي يقدم صورة أمينة وصادقة لحياة الأمة في فترة من الفترات، فيجسد سلبياتها كما يجسد إيجابيتها.

وقد جسد لنا كتاب البخلاء سلبيات الأمة، في العصـر العباسي، شيوع ظاهرة البخل في المجتمع الذي بات ينتمـي إلى حضارة تختلف عن الحياة البدوية في قيمها وعاداتهـا، وقد جعل هذه الظاهرة عامة تشمل كل العرب والفرس

كما استطاع أن يجسد لنا إيجابيـات العصـر روحـه الإسلامية السمحة في التعامل مع الفرس، باعتبارهم جـزءا أساسيا من المجتمع العباسي، لا نلمس غـربتهم أو مشـاعر عدائية موجهة من العرب المسلمين المتفقهين بأمور ديـنهم، وكشاهد على هذا القول نورد ما جاء في بخلاء الجاحظ مـن

قول الكندي (الفيلسوف العربي) لمكتري داره "**أنتم شر علينا من الهند والروم ومن الترك والديلم، إذ كنـتم أحضـر أذى وأدوم شرا**"

لم نجد الكندي يذكر الفرس ضمن الأمم التـي تضـمر الشر للعرب، ويبادلهم العرب الشعور نفسه، فقـد أصـبحوا مسلمين وباتوا جزءا من المجتمع.

وفي قصة أخرى للجاحظ تتضح لنا هذه الخصوصـية، فقد استدان عربي من ثقيف مالا من رجل من الفرس، يدعى باسم لا يوحي لنا بهويته، هو (أبو سعيد المدائني) الذي كان يزور الرجل المستدين في وقت طعامه، ليذكره بالدين، فقال له أحد أصدقاء المستدين (وهو من ثقيف أيضا) بأنه لو أراد التقاضي محضا لكان ذلك في المسجد، ولم يكن في الموضع الذي يحضر فيه الغداء!

فغضب الفارسي (الذي وصفه الجاحظ "كان أبو سـعيد مع بخله أشد الناس نفسا، وأحماهم أنفا" (أي أبعـدهم عـن احتمال الذل) وثار لكرامته فمزق الصك والكتاب الذي يثبت حقه في الدين، وقال لكل من شهد المجلس: "هذه ألف دينـار كانت لي على أبي فلان، اشهدوا جميعا أني قبضت منه وانه

بريء" فاضطر الثقفي أن يبيع ثماره قبل أن تنضج، ليسـرع في وفاء الدين، وحين جاء بالمال إلى أبـي سـعيد أبـى أن يأخذه، فلما كثر إلحاح الثقفي عليه، قال مشترطا عليه "أظـن الذي دعا صاحبك إلى ما قاله أنه عربي وأنا مـولى، فـإن جعلت شفعاءك من الموالي أخذت هذا المال، وإن لم تفعـل فإني لا آخذه، فجمع الثقفي كل شعوبي بالبصرة، حتى طلبوا إليه أخذ المال [٢١]

إننا أمام مشهد اجتماعي حي لعصر الجاحظ، يبرز لنـا مدى تمازج العرب بالفرس، كما يبرز خصوصـية العلاقـة بينهما، إذ تظهر مدى المشاركة الفعالة للفرس فـي الحيـاة الاجتماعية (استدانة العربي من الفارسي، ومشـاركته فـي الطعام)

ورغم أن الفارسي كان بخيلا إلا أنه لم يبـد لنـا فـي صورة منفرة، فقد امتلك من الصفات النبيلة ما يجعل صورة البخيل باهتة أو مشكوكا فيها، إذ ليس سهلا علـى البخيـل النموذجي الذي نعرفه اليوم رفض ألف دينـار مـن أجـل كرامته باعتقادنا!

بدا لنا الفارسي في هذه القصة ندا للعربي، يشترط عليه شرطا صعبا، لا يستطيع أي إنسان قبولـه، لكـن العربـي الحريص على إيفاء دينه وعلى إقامة علاقة طيبة بالفارسـي ينفذ هذا الشرط، فيترك أصدقاءه العرب، ويعاشر الفـرس، ويأتي بهم ليلحوا على أبي سعيد من أجل أن يسـترد دينـه (ألف دينار)

نلمح أيضا شيئا من الحساسية بين العرب والفرس مـا زالت موجودة نقلها لنا الجاحظ على لسان (العربي) الثقفـي، حين عرض ببخل أبي سعيد، وعلى لسان (الفارسـي)أبـي سعيد حين حول هذا التعريض إلى تعـريض عرقـي (إنـه عربي وأنا مولى) لذلك اشترط على المستدين شـرطا مـن جنس التعريض، وقد قبله، ليستطيع رد المال إلى أبي سعيد، وليعطينا مثلا على أن التعصب العنصري ضد الآخـر لـم يشمل كل الناس.

وهكذا نقل لنا الجاحظ في هذه القصـة الانفتـاح نحـو الآخر، كما نقل الحساسية التي تشوه هذا الانفتاح والتـي لا يمكن أن تنتهي بين ليلة وضحاها، وإن كانت هـذه القصـة تعزز، كما لاحظنا، الانفتاح نحو الآخر (المعاشرة اليوميـة

بين الفرس والعرب، والسمات النبيلة التي أضفاها على أبـي سعيد، وحين قبل العربي شرط الفارسي، وتـرك أصـدقاءه العرب) أكثر مما تعزز الحساسية والتعصب باعتقادنا.

وقد أورد الجاحظ، في إحدى قصصه، ما يبين لنـا أن من أهم الأخلاق التي يربى عليها الفتيان في عصره، عـدم إيذاء مشاعر الناس الغرباء، بعدم إحراجهم بطـرح أسـئلة عليهم، خاصة تلك الأسئلة التي تتعلق بالنسب،فقد اختبأ عبـد النور (كاتب إبراهيم بن عبد ا   بن الحسن بن علي بن أبـي طالب الذي ثار على المنصور العباسي) عند قبيلـة (عبـد القيس) وكان أبناء القبيلة يتذاكرون الشعر أمامه، فقال له أحد الفتية: **"يا شيخ إنا نخوض فـي ضـروب، فربمـا تكلمنـا بالمثلبة، وأنشدنا الهجاء، فلو أعلمتنا ممن أنت تجنبنا كـل ما يسوءك، ولو اجتنبنا أشعار الهجاء كلها، وأخبار المثالب بأسرها، لم نأمن أن يكون ثناؤنا ومديحنا لبعض العرب مما يسوءك فلو عرفنا نسبك، كفيناك سماع مـا يسـوءك مـن هجاء قومك ومن مديح عدوك.**

فلطمه شيخ منهم، وقـال: لا أم لـك! محنـة كمحنـة الخوارج، وتنقير كتنقير العيابين؟ ولِم لا تدع ما يريبك إلـى ما لا يريبك؟ فتسكت إلا عما توقن بأنه يسره(٢٢)

إننا أمام درس أخلاقي، فالشيخ يعلم الفتى آداب الحديث مع الغرباء، مع أن الفتى لم يسئ التصرف، برأينا، إذ يبـدو حريصا على راحة الغريب فلا يروي أشعارا تؤذي قومـه، لكن الشيخ الحكيم يريد أن يعلم الفتى أصول التعامـل مـع الغرباء قاطبة، فلا يحرجهم بأسئلة تتعلق بنسـبهم، ويكتفـي بالتحدث بما يدخل السعادة على قلوبهم، وهكذا يكون الانفتاح على الآخر أول ما يكون بالابتعاد عما يثير حساسيته وشـكه والتالي يثير قلقه، فيكون بحثا عما يخلق الأمان والـود بـين البشر.

كما أننا لاحظنا شيوع العادات الفارسية في الطعام وقد أورد الجاحظ إعجاب العرب ببعض عادات العجم فـي آداب المائدة فنجد الحارثي لا يدعو أبا فاتك لتصرفاته المشينة على المائدة "**وا إني لأفضل الدهاقين حين عابوا الحسو (شرب المرق من الإناء) وتقززوا من التعرق (نهش ما على العظم من لحم(وبهرجوا صاحب التمشيش (عابوا استخراج المـخ**

من العظام) وحين أكلوا بالبارجين (شيء كالشوكة) وقطعوا بالسكين، ولزموا عند الطعام السكتة وتركوا الخوض..."[٢٣]

كما يبدو راشد الأعور (في الجزء الثاني من البخلاء) معجبا بعادات الفرس المهذبة في تناول التمر" لم أنتفع بأكل التمر إلا مع الزنج وأهل أصبهان، فأما الزنجي فإنه لا يتخير، وأنا أتخير، أما الأصبهاني فإنه يقبض القبضة، ولا يأكل غيرها، ولا ينظر إلى ما بين يديه، حتى يفرغ من القبضة..."

يبدو لنا الفارسي والزنجي يمتلكان عادات تنم على الحس الجماعي، فمن حق الآخرين أن يأكلوا التمر الجيد (لذا لا يتخيرون الجيد ويهملون الرديء) في حين يبدو العرب يتخيرون التمر الجيد فلا يفكرون إلا بأنفسهم

لكن ثمة عادات فارسية حاول بعض العرب من أبطال الجاحظ رفضها، كعادة التنوع في أصناف الطعام، فقد حكى الجاحظ عن عمرو بن قعقاع الذي أزعجه أن ينوع خادمه الطعام لضيوفه، وقال لخادمه "فهلا فعلته طعام يد، ولم تجعله طعام يدين!"

يعلق الجاحظ "والقعقاع عربي كره لمـولاه أن يرغـب عن طعام العرب إلى طعام العجم، وأراد دوام قومـه علـى مثل ما كانوا عليه وأن الثروة تفنخهم (تذلهم) وتفسدهم، وأن الذي فتح عليهم من باب الترف أشد مما غلق عليهم من باب فضول اللذة (أي الفقر)(٢٤)

حين يرفض، هنا، العربي طريقة الفرس الباذخـة فـي إعداد الطعام، لا يعد رفضا للآخر وإنما رفضا لكل ما يكون مشوها لشخصية المسلم، نلمح لديـه خوفـا مـن التفسـخ الحضاري الذي تجلبه كل مبالغة سواء أكان فـي طعـام أم ملبس أم مسكن، وقد كانت هذه المبالغة من أسـباب سـقوط الدولة العباسية باعتقادنا.

ومن صور التفاعل الحضاري بين العرب والفرس في كتاب البخلاء الامتزاج اللغوي بين اللغة الفارسـية واللغـة العربية، وقد ظهر هذا الامتزاج واضحا في لغـة الجـاحظ المتعلقة بالحياة اليومية كأدوات الطعام (خوان البـارجين...) وأصنافه (فالودج، الخشكناه...)

ولا تبدو لنا هذه اللغة غريبة، إذ نجده يستخدمها معربة، في سياق منسجم مع اللغة العربية "جعل طعامه كله فالوذقـا"

أو قوله "وقد عاب ناس على أهل المازح... بأمور منهـا: أن خشكنانهم (الخبز الجاف) من دقيق الشعير" والجـاحظ هنـا يتحدث عن قرية عربية (قرب الرقة) لا فارسية

وكي لا يقال إن الجاحظ يستخدم من الألفاظ الفارسـية كل ما له علاقة بالطعام فقط، وهذا مما شاع استخدامه بـين العرب جميعا ولا يختص به الجاحظ، فقد لاحظناه يسـتخدم ألفاظا تتعلق بجوانب حياتية أخـرى "قـالوا إنـك لتعـرف المكدين؟ قال وكيـف لا أعـرفهم! لـم يبـق فـي الأرض مخطراني، ولا مستعرض الأقفية، ولا شحاذ، **ولا كاغـاني، ولا بانوان،** ولا عواء...الخ"(٢٥)

وقد شرح لنا بعد بالتفصيل ماذا تعني كلمـة كاغـاني (الشحاذ الذي يتظاهر بالجنون، ليستدر عطف النـاس) أمـا البانوان (الذي يقف على الباب ويسلّ الغلق ويقـول: بـانوا وتفسير ذلك بالعربية: يا مولاي (الجزء الأول من الـبخلاء، ص ٩٧)

ويبدو لنا الجاحظ متقنا للفارسية إلى درجة تؤهله للدفاع عن الفرس حين اتهموا بفقر لغتهم "وقد زعم نـاس أن ممـا يدل على غش الفرس، أنه ليس للنصيحة في لغتهم اسم واحد

يجمع المعاني التي يقع عليها هذا الاسم...ففي لغـتهم اسـم للسلامة واسم لإرادة الخير وحسن المشورة، وحماك بالرأي على الصواب، فللنصيحة عندهم أسماء مختلفة، إذا اجتمعـت دلت على ما يدل عليه الاسم الواحد في لغة العـرب، فمـن قضى عليهم بالغش من هذا الوجه فقد ظلم"(٢٦)

نلمح هنا أيضا بالإضافة إلى ثقافة الجاحظ وإتقانه اللغة الفارسية، رفضا للنظرة الاستعلائية العنصرية لـدى بعـض العرب، الذين يسفّهون الفرس ويشوهون صورتهم، بـأنهم لا يقدمون النصيحة لإنسان، حتى إن هذه المفردة غير موجودة في قاموسهم اللغوي، فينبري الجاحظ للدفاع عن الفرس، كما دافع عن العرب في وجه الشعوبية في كتابه "البيان والتبيين"

صحيح أن الجاحظ في الخبر السابق رصد لنـا بعـض مظاهر العداء بين العرب المتعصبين والجاهلين في الوقـت نفسه بثقافة الآخر، لكنه رصد لنا (في بخلائه) وجهـا آخـر مشرقا للتفاعل العربي الفارسي، فها هـو ذا أحـد الأطبـاء العرب ويدعى (أسد بن جاني) يشكو من عدم إقبـال النـاس عليه وإقبالهم على غير العربي، فيقول: **"كان ينبغي أن تكون لغتي لغة أهل جنديسابور، ليقبل الناس على مهنتي"**

يبدو لنا الناس، حالهم كحالنا اليوم، لا يثقون إلا بالطبيب الغريب أو ذاك الذي تلقى علومه في الغرب، لـذلك يعلـن الطبيب العربي ضيقه على الملأ.

ثمة إحساس يتولد في داخلنا إثر قراءتنا لكتاب البخلاء أن ثمة روح واحدة تجمع الشعوب المختلفة هي روح الإسلام التي ألغت الاستعلائية والعنصرية لذلك استطاعت أن تتقبـل الآخر، بل قد تجده متفوقا عليها في بعض المجالات، كمجال الطب مثلا، وبذلك قدم لنا الجاحظ نبض الحياة في عصـره بكل تفاصيلها وتجلياتها الإيجابية والسلبية.

جماليات القصة في كتاب البخلاء:

لاحظنا أثناء دراسة صورة الفرس في بخلاء الجـاحظ جماليات مدهشة في تصوير شخصية البخيل وعالمه الداخلي والخارجي، سنحاول تأملها وتقديم بعض تفاصيلها.

١-الفضاء المكاني في كتاب البخلاء:

لم ينحصر الفضاء المكاني في حيز ضيق، وإنما امتـد امتداد الحضارة الإسلامية في ذلك الوقت، وإن كان بإمكاننـا أن نلاحظ أن أكثر الأماكن التي كانـت مسـرحا لقصـص

البخلاء هي الأماكن التي عاش فيها الجاحظ (البصرة، بغداد) ثم الأماكن القريبة منها حيث كان سـكانها أكثـر الشـعوب اختلاطا بالعرب (بلاد فارس) فعلى سبيل المثال نجده يعرض لأحد البخلاء ويدعى (خالد بن يزيد) مولى المهالبـة، وهـو خالويه المكدي وكان قد بلغ في البخل والتكدية وفـي كثـرة المال، المبالغ التي لم يبلغها أحد، لذلك نجد يتباهى بالكديـة وبمعاشرته جميع أنواع المكدين الذين من بينهم نوع يـدعى (المعدس) وقد حدثنا الجاحظ أن من أهم سمات هـذا النـوع إتقان عدة لغات لأمم تابعة للدولة العباسية آنـذاك "**المعـدس الذي يقف على الميت يسأل كفنه، ويقف في طريـق مكـة على الحمار الميت، والبعير الميت، يدعي أنـه كـان لـه، ويزعم أنه قد أحصر (عيق في سـفره) وقـد تعلـم لغـة الخراسانية، واليمانية، والإفريقية، وتعرف المدن والسـكك والرجال، وهو متى شاء كان من إفريقية، ومتى شاء كـان من أهل فرغانة، ومتى شاء من أي مخاليف الـيمن شـاء" (ج١، ص ٩٩)**

ثمة حضارة تتداول فيها لغات عدة في الحياة اليوميـة، لذا كان على المكدي أن يتعلمها، كي يستطيع تحصيل رزقه

بأسهل طريقة ممكنة، وهي أن يختلق قصة حزينة، يموت فيها البعير الذي هو الوسيلة الوحيدة التي ستعود به إلى أهله، لذا نجده يختار الوقوف في مكان يتجه بالمسافرين لتأدية فريضة الحج، أي المدينة المقدسة (مكة) وبذلك يضمن جزيل المال من الحاجين أو المعتمرين الطامعين بجزيل الثواب من ا تعالى، خاصة أنه يروي قصته بلغة تتناسب ولغة المسافرين، بذلك سبق الجاحظ الهمذاني (الذي جاء بعده بحوالي مئة وخمسين سنة) في مقاماته، في كشف أحط طبقات الأمة من المكدين (٢٧) فقد بين أنواعهم وطرقهم المبدعة في التحايل والكدية.

أبرز الجاحظ، كما أشرنا سابقا، علاقة البخيل بالبيئة، ففرق بين البخل الذي هو صفة تلازم من يملك الأرض الخصبة التي تدر عليه الغلال، وبين المعدم الذي يملك الأرض القاحلة فيعيش وفق ظروف بيئته، عيشة مقترة، وبذلك نجد أحيانا في كتاب البخلاء انسجاما بين عطاء الطبيعة وعطاء الإنسان، لكن الجاحظ الفنان لا يقدم لنا ما هو مألوف أو متوقع في علاقة الإنسان بالطبيعة فقط، وإنما يسلط الضوء أيضا على ما يناقض المألوف، مما يهب البخيل

صورة دقيقة قد لا نجدها منسجمة مع سخاء الطبيعة "**وقـال أصحابنا نزلنا بناس من أهل الجزيرة، فـإذا حطـبهم شـر حطب، وإذا الأرض كلها غابة واحدة طرفاء، فقلنا: ما فـي الأرض أكرم من الطرفاء، قالوا هو كريم، ومن كرمه نفـر، فقلنا: وما الذي تفرون منه؟ قالوا: دخان الطرفـاء يهضـم الطعام وعيالنا كثير!" (ج٢، ص ٤٢)**

يبدو لنا أن دخان الطرفاء يعطي نكهة مشـهية للطعـام إلى جانب إنضاجه، فيكثر الأولاد منه، وهذا مـا لا يناسـب هؤلاء القوم البخلاء!! لذا اختاروا أسوأ أنواع الحطب ليسيء إلى نكهة الطعام فيؤكل منه القليل!

إن البخيل نقيض للطبيعة التي تمـنح الخيـر والطعـام اللذيذ، إنه يفسد عطاءها بمنعه، فيستخدم أسوأ ما فيهـا مـن الحطب مهملا أجوده، كي يستطيع تنغيص طعام الآكلين من أهله، فلا يأكلون إلا القليل.

نعيش في كتاب البخلاء تفاصيل البيئـة الاجتماعيـة والثقافية في العصر العباسي، فنتعرف على عادات المائـدة، كما نتعرف على أدواتها، وكيفية التعامل مع الضيوف، كمـا تعرفنا على العادات التي تخص البخلاء في حياتهم اليوميـة

(أثناء الوضوء، عدم هدر ماء الغسل العذب إذ يجمع ليشرب منه الحمار بعد أن لاحظ البخيل نفوره من الماء المالح، التقطير يصل إلى دهن السراج، كذلك عادات غسل آنية الطعام، فقد طلق أحد البخلاء زوجته لأنها غسلت الآنية الملوثة بالدسم بالماء الحار، فهو يريدها أن تمسحه كي يحتفظ الدسم الذي علق به)

وبذلك نعيش تفاصيل الحياة اليومية، في ذلك العصر، بكل دقائقها كما نعايش عاداتها، ولهذا نستطيع أن نعد قصص البخلاء صورة حية للبيئة، لم تكتفِ بتقديم التفاصيل المتعلقة بالحياة المادية بما تعني من طعام وشراب...الخ وإنما تفاصيل تتعلق أيضا بالحياة الروحية فبدت الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة وأقوال الصحابة والصالحين الزاهدين تشكل وجدان الناس في ذلك العصر، بل لاحظنا في بعض القصص استغلال الآيات القرآنية ليعبر البخيل عن بعض الأفكار التي تراوده "**إنما نطعمكم لوجه ا لا نريد جزاء ولا شكورا**"

يبدو لنا أن شيوع الخطاب الديني في قصص البخلاء سمة أساسية من سمات العصر، بل يلاحظ استغلال هذا الخطاب من قبل هؤلاء البخلاء، خاصة المثقفين منهم، فمثلا

الكندي الفيلسوف حين يأتيه ضيف (كان قد دعاه) بضيف آخر، يضطر لدعوته إلى الطعام، فيجيب الضيف (الذي لم يتلقَ دعوة من الكندي) **"قد وا فعلت؟ فيقول الكندي: ما بعد ا شيء" فلو مد الضيف يده كان كافرا أو لكان قد جعل مع ا - *جل ذكره-* شيئا!**

وبذلك ينتهز الكندي فرصة ذكر الضيف لفظ الجلالة لينبهه بأن لاشيء يمكن أن يصلح فعله إلى جانب ذكر ا تعالى، هنا يستغل البخيل الخطاب الديني ليردع الضيف عن تناول طعامه، فينفس بذلك عن ضيقه، دون أن يخلّ بواجبات الضيافة، وبذلك يتخلص من الضيف تخلصا لبقا.

إن الثقافة الفكرية (خاصة المعتزلية) والدينية سمة من سمات بخلاء الجاحظ، الذين كانوا يجسدون ثقافة العصر من جهة وثقافة الجاحظ من جهة أخرى.

٢- رسم الشخصية:

نجد في كتاب البخلاء ملامح للقصة القصيرة، لعل أهمها تصوير الشخصية بأبعادها الجسدية والفكرية (التي لحظناها قبل قليل) كما لاحظنا عناية الجاحظ بتصوير أبعاد الشخصية النفسية تصويرا دقيقا، فمثلا لاحظ أصدقاء أبي

سعيد المدائني اتساخ ملابسه، فيسألونه لِم لا يـأمر بغسـلها فيجيبهم **"الثوب إذا اتسخ أكل البدن، كما يأكل الصدأ الحديد، والثوب إذا ترادفه العرق وجفّ، وتراكم عليه الوسخ ولبد، أكل الساك (الخيط) وأحرق الغزل، هذا مع نتن ريحه، وقبح منظره (فإذا رآه غلمان الغرماء) في أطمار وسخة، وأسمال درنة، وحال حداد جبهوا مرة وحجبوا مرة، فيرجـع ذلـك علينا بمضرة"** (ج٢، ص ٦٩- ٧٠) ثم يصف لهم مسـاوئ الحالة الأخرى، أي يبين لهم مدى الخسارة التي ستلحق به لو أمر بتنظيفه (سيخسر المادة المنظفة والماء، وسيبلى القماش، وستجوع الجارية التي تغسل فتأكل طعاما أكثر...)

تحول الثوب إلى قضية فكرية يناقشـها مـن جانبيهـا (جانب الثوب المتسخ ومساوئه، وجانـب الثـوب النظيـف ومساوئه أيضا) ومثل هذا الانتصار للقضية ونقيضها سـمة فكرية تمتع بها الجاحظ وكثير من مثقفي عصره والعصـور اللاحقة.

إن مثل هذا الانتصار لنظافة الثوب تارة وقذارته تـارة أخرى يوضح لنا أيضا الصراع الداخلي الذي يضطرم فـي أعماق الشخصية بين النظافة التي ركز عليها الدين الإسلامي

وباتت مظهرا اجتماعيا لا غنى عنه (خاصة لمـن يريـد أن يطالب بالدين) وبين القذارة التي تنسجم وحالة التقتير التـي يعيشها الإنسان البخيل ويتخذها أسلوبا لحياته، ويحسم هـذا الصراع لدى (أبي سعيد المدائني) بحل توفيقي بين النظافـة والمظهر الاجتماعي وإرضاء ذاته التـي تـدعوه لإهمـال نظافته، فمن أجل أن يحافظ على سرواله ونعله، حين يذهب لمطالبة المدين، الذي يسكن بعيدا عنه، نجده يحدث أصحابه قائلا: "**فإني من لدن خروجي من منـزلي، إلى أن أقرب من باب صاحبي، فإنما نعلي في يدي وسراويلي في كمي! فـإذا صرت إليه لبستهما! فإذا فصلت من عنده خلعتهما! " (ج٢ ص ٦٨)**

يقدم الجاحظ مشهدا حيا، ينبض بالحيوية، إذ يلتقط لنـا الشكل الخارجي لأبي سعيد قبل أن يمثل أمام المدين، ثم أثناء مثوله وبعد خروجه، فيصور لنا الحرص على الثيـاب كمـا يصور لنا تلك العلاقة الحميمة مع الأشـياء التـي يحيطهـا الحرص بهالة ترفعها من منـزلة دنيا إلى منــزلة عليـا (النعل أصبح في اليد! لا في القدمين كما هو معتاد)

إن المدهش في هذه القصة ما قدمه الجاحظ مـن ذكـر للتفاصيل المتعلقة بالمظهر الخارجي للشخصية، خاصة حين أبرز قيمة الملابس لدى البخيل وصراعه الداخلي بـين مـا يريده المجتمع من مظاهر وبين ما يريده البخيل من اقتصاد.

وفي كتاب البخلاء نلمس مشاهد خارجية تعكس بدقـة أحوال النفس البشرية في حالة الجوع فحين يقدم الطعام الذي لا يشبع، تضطرم في أعماق النفس الحاجـة إليـه، فيبـدو الرغيف **"في بياض الفضة كأنه البدر وكأنه مرآة مجلـوة، ولكنه على قدر عدد الرؤوس. فأكل كل إنسـان رغيفـه إلا كسرة، ولم يشبعوا فيرفعوا أيديهم، ولم يغذوا بشيء فيتموا أكلهم، والأيدي معلقة، وإنما هم في تنقير وتنتيـف!" (ج١ ص ١٠١)**

يقدم لنا الجاحظ أعماق الإنسان الجائع الذي يرى رغيف الخبز في أجمل صورة، وبذلك تضفي الحاجة إليـه جمـالا خاصا، ثم يرصد لنا حالة الإنسان حـين لا تلبـى حاجتـه للطعام، فلا يصل حـد الشـبع والسـكينة، لـذلك يظهـر الاضطراب في حركة اليدين، فهي مازالـت علـى المائـدة معلقة، تمسك بكسرة الخبز المتبقية تسـقط عليهـا ضـيقها

وعنفوان حاجتها للطعام، لذلك نجد اليد تتحرك بعصبية بـين تنقير على المائدة، أشبه باستغاثة، وتنتيف لكسرة الخبز أشبه باحتجاج لعله يعوض بهاتين الحركتين الاستفزازيتين (التنقير والتنتيف) عن حاجته للطعام، وبمثل هذا التصوير الحركـي الذي لا يقدم مشهدا خارجيا لحالة الإنسـان الجـائع، وإنمـا يجسد أعماق النفس المضطربة التـي تتشـهى الطعـام ولا تحصل عليه.

لا نستطيع أن نعد هذا المقطع الوحيد في تقديم أعمـاق النفس البشرية، وإنما نلمس ذلك في مواضع كثيرة، مما يدل على عمق نظرة الجاحظ لنفسية الإنسان، فها هـو ذا يقـول على لسان أحد بخلائه "**والنفس عزوف، ونفور ألوف، ومـا حملتها احتملت، وإن أهملتها فسدت، فـإن تكـف جميـع دواعيها، وتحسم جميع خواطرها، فـي أول ردة، صـارت (خواطرها) أقل عددا وأضعف قوة..."(ج١، ص ١٦٩)**

وبذلك ينبه الجاحظ إلى أهمية التربية للـنفس التـي إن تركت دون رعاية فسدت، وحين تشملها التربية نجدها تعتاد ما منعت عنه، فتضعف رغباتها في هذا الممنوع، لشدة ألفتها له.

وقد وظّف بخلاء الجاحظ هذه المعرفة بالنفس البشرية أحسن توظيف، فقد سئل أحد البخلاء لِم يكثر الطعام ويقلل الخبز؟ فأجاب **"لأن كل شيء من المأكول وغير المأكول إذا ملأ العين ملأ الصدر، وفي ذلك موت الشهوة وتسكين الحركة!"**

وبذلك تشبع العين فتوحي للمعدة بالشبع من الطعام الذي يكلف غاليا، وترغب في الخبز الذي هو رخيص، فيحقق البخيل الغاية المرجوة في توفير الطعام الباهظ الثمن.

وحين عوتب أحد البخلاء (سليمان الكثري) في قلة الضحك وشدة القطوب، نجده يجيب "إن الذي يمنعني من الضحك أن الإنسان أقرب ما يكون من البذل إذا ضحك وطابت نفسه!"

هنا نجد الجاحظ يتأمل في سيكولوجية الضحك، فيرى النفس أسمح ما تكون وهي ضاحكة وأمنع ما تكون حين تكون مقطبة، لذلك يرسم البخيل، عن قصد، ملامح العبوس على وجهه!

٣-المرح والهزل:

برزت في قصص البخلاء روح الجاحظ المرحة، وقد لمسنا، آنفا، اهتمامه بسيكولوجية الضحك، فقد كان يبحث عن الطرفة كي يرويها ولو كانت عن نفسه، كي يخلق جوا مرحا يجذب المتلقي إلى متابعة كتبه دون أن يشعر بالملـل، وقـد ظهرت هذه النـزعة في كثير من القصـص (فـي كتـاب البخلاء وفي غيره) مما منحها جمالية متميزة، تقـوم علـى الوصف الدقيق المرح، كما تقوم على السخرية، والمواقـف المتناقضة، ففي قصة البخيل (محفوظ النقاش) الـذي كـان صديقا للجاحظ، فدعاه للمبيت عنده، حين فاجأتهما الأمطـار قرب بيته، وكما هو معتاد يأتيه بالطعام، لكننا نفاجـأ بـأمر غير مألوف، وهو توجيه النصيحة للجاحظ بعدم تناول العشاء لأنه مريض، بل يصل البخل به إلى أن يقول "**إن شئت أكلة وموتـة، وإن شـئت فـبعض الاحتمـال ونـوم علـى سلامة**...(فيقول الجاحظ) **فما ضحكت قـط كضـحكي تلـك الليلة، ولقد أكلته جميعا، فما هضمه إلا الضـحك والنشـاط والسرور، فيما أظن، ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلـم به، لأتى علي الضحك، ولقضي علي، ولكن ضحك من كان**

وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب" لأن مشـاركة الجماعة بالضحك يؤدي إلى تضاعف السرور.

إن كلام البخيل يحمل في ثناياه المرح (أكلة وموتة) فقد جمع بين النقائض وجعل الطعام مرادفا للموت، ومـع ذلـك نجد الجاحظ يقبل على الطعام ضاحكا غير ملتفت لنصـيحة صديقه، ويبين أن من أسباب هضمه لهذا الطعام الليلي، رغم مرضه، حالته النفسية (الضحك، النشاط، السرور) كما يبـين أمرا دقيقا ذا علاقة بسيكولوجية الضـحك، إذ إن الضـحك يتضاعف بمشاركة الأصحاب، ويتضاءل بعدم المشاركة.

إن المرح هنا في لغة البخيل التي جعلت الطعام رديفـا للموت، وفي موقف الجاحظ من كلام صديقيه، فبدل النفـور من الطعام نجده يقبل عليه، ليثبت نقيض نظرية البخيل.

كذلك لاحظنا المرح في وصف الشخصية، فهـا هـو الجاحظ يصف الحزامي بأنه "يجزع من الإعطاء وهو عدوه، فأما الأخذ فهو ضالته وأمنيته! وإنـه لـو أعطـي أفـاعي سجسـتان وثعـابين مصـر وحيـات الأهـواز لأخـذها" (ج١، ص ١١٥)

تتضح لنا عبر هذا الوصف الساخر معـالم شخصـية البخيل وشدة حرصه على الأخذ حتى لو كان ثعبانا يحمل له الموت، ومما أضاف جمالية على الوصـف هـذه المبالغـة المرحة التي تجمع أفاعي سجستان إلى ثعابين مصـر إلـى حيات الأهواز!!

٤- جمالية اللغة في بخلاء الجاحظ:

تبدو لنا اللغة إحدى الجماليات الأساسية فـي بخـلاء الجاحظ، وقد لاحظنا، سابقا، تنوعها ودقتهـا فـي تصـوير تفاصيل الحياة اليومية للبخلاء، وتصوير أعمـاق نفوسـهم، فبدت لنا، أحيانا، مفردة واحدة قادرة على تجسيد حالة نفسية أو صراعا داخليا (كلفظة تنقير أو تنتيف) فمثل هذه اللفظـة تجسد مجموعة حركات عصبية لتعلن توتر الشخصية، وثمة ميزة أخرى للغة الجاحظ، وهي اعتماد اللغة المرحـة التـي تبرز لنا، عبر المبالغة أو التناقض، أحوال الـبخلاء، وكمـا يقول الأستاذ أحمد أمبيريك يمتلك الجاحظ حاسـة مجهريـة تمنحه القدرة على المقارنة بين الأشياء وتحسـس الفـوارق والفويرقات بينهما [٢٨] مما يجعل البخيـل حساسـا لأبسـط الأشياء، يبحث عن المنفعة بكل مهمل لدى الآخـرين، لـذا

اعتمدت قصصه على لغة الحوار الذي يدافع عن فكر البخيل وسلوكه، فيلجأ إلى اللغة المقارنة بين حالتي البخل والكـرم، أو بين مبلغين (زهيد وكبير) أو بين رغبتي الإقـدام علـى الطعام والعزوف عنه، كل ذلك يجعل لغته تمتـاز بـالغنى وبالحيوية والدقة التصويرية فتقدم لنا عالمـا مدهشـا فـي تفاصيله وتنوعه.

إلى جانب ذلك كله قدم لنا الجاحظ بخلاءه عبـر لغـة متميزة في مجازاتها التخيليية، "دخلت على فلان بن فـلان، وإذا المائدة موضوعة بعد، وإذا القوم قد أكلوا ورفعوا أيديهم، فمددت يدي كي آكل فقال: أجهز على الجرحى ولا تتعرض للأصحاء!" (ج١، ٨٣) أي يطلب منه الأكل من الدجاجة التي نيل منها، أما الصحيح فعليه أن يتركه، وكذلك عليه أن يأكل من الخبز الذي أصابه بعض المـرق، نلاحـظ أن البخيـل يوظف اللغة المجازية ليجعل طلبه خفيف الظل على ضيفه.

وحين يكون الضيف مـن الطفيليـين الأكـولين فـإن المصاب يكون جسيما، والمجاز قاسيا يتسم بالسوداوية، لـذا نكاد نعتقد أن اللغة العادية البسيطة تبدو عاجزة عن التعبيـر عن مثل هذه الحالة، فالبخيل حين رأى ضيفه (ساعة الغـذاء

المكون من سمكة شهية غالية الثمن) "**رأى الموت الأحمر، والطاعون الجارف، ورأى الحتم المقضي، ورأى قاصمة الظهر، وأيقن بالشر، وعلم أنه قد ابتلي بالتنين" (ج١، ١٨٦)**

٥-جمالية الافتتاحية والخاتمة:

حرصا على توضيح هذه الجمالية، وعدم الإغراق في تفاصيل قصة جديدة، سنتناول افتتاحية القصة السابقة وخاتمتها، فمن أجل أن يبرز الجاحظ عظم المصيبة على البخيل أتى بافتتاحية للقصة مؤثرة منحته تعاطف المتلقي منذ بداية القصة، فقد اشترى محمد بن أبي المؤمل شبوطة وهو ببغداد، **وأخذها فائقة عظيمة، وغالى بها، وارتفع في ثمنها، وكان قد بعد عهده بأكل السمك وهو، بصري لا يصبر عنه، فكان قد أكبر هذه السمكة لكثرة ثمنها، ولسمنها وعظمها، ولشدة شهوته لها! فحين ظن عند نفسه أنه قد خلا بها، وتفرد بأطايبها، وحسر عن ذراعيه، وصمد صمودها (قصدها) هجمت عليه ومعي السديري"**

نلمح هنا إلى جانب الوصف الدقيق للسمكة الذي يحيط السمكة بهالة من التعظيم نظرا لما تتميز به من صفات

نادرة، وصفا للبخيل المشتاق للسمكة، الـذي يرغـب فـي الانفراد بها فيعاملها كأنها معشوقته.

إن هذا التمهيد يسلط الضوء على البخيل قبـل أن يبـدأ بتناول السمكة وتحقيق حلمه بهذا الطعام الفاخر، ليبين عظم المصيبة التي أصابته حين جاء الجاحظ في صحبة الطفيلـي الأكول (السديري)، وقد استخدم المؤلف فعلا يجسـد الهيئـة الخارجية لهذه الزيارة غير الطبيعية (هجـم) كمـا يجسـد بدلالاته الحركية حالة العدوان التي تعرض لها البخيل.

وبذلك أضفى المجاز جوا مرحا على فضاء القصة، كما أسهم في رسم شخصية الطفيلي، مما جعل المتلقي متعاطفـا مع شخصية البخيل التي بدت أبعد ما تكون عـن الصـورة النمطية للبخيل، أي تلك الصورة المنفرة، التي تعيش علـى موائد الآخرين ولا تدعو أحدا على مائدتها، فهـي لا تقـيم اعتبارا للمواضعات الاجتماعية التي قد تكلفها مالا.

إلى جانب عنايته بالافتتاحية نجده يعتني بالخاتمة، ففي هذه القصة نجد البخيل بعد أن أكل الطفيلي سـمكته، وهـو ينظر إليه "**تولد الغيظ في جوفه، و أقلقته الرعدة، فخبثـت نفسه، فمازال يقيء ...ثم ركبته الحمى!**

وصحت توبته، وتم عزمه في ألا يؤاكل رغيبا أبدا ولا زهيدا! ولا يشتري سمكة أبـدا رخيصـة ولا غاليـة، وإن أهدوها إليه لا يقبلها، وإن وجدها مطروحة لا يمسها!" (ج١، ص ١٨٧- ١٨٨)

إذا في الخاتمة يصاب ابـن أبـي المؤمـل (البخيـل) بالمرض حزنا على السمكة، فيكره هذا النوع مـن الطعـام، حتى إنه يصاب بعقدة لا ندري إن كان يصح أن نسميها عقدة السمك (أي النفور من أكل هذا النوع من الطعام ولـو أتـاه هدية أو وجده ملقى على الطريق).

يكاد المرء هنا يتردد في إطلاق صفة البخيل على ابـن أبي المؤمل، فقد قام بواجب الضيافة ودعـا الطفيلـي إلـى مشاركته الطعام، لكننا نجد بأن هذا الطفيلي انفرد بالسـمكة دون المضيف، مما يؤهل هذه القصة لتكـون فـي نـوادر الطفيليين أكثر من نوادر البخلاء!

وبذلك يوظف الجاحظ كلا من الافتتاحية والخاتمة مـن أجل تجسيد لنا صورة أكثر إنسانية ذات دلالات إيجابية فـي تصوير البخيل.

٦- الحوار:

إلى جانب السرد القصصي برز الحوار الذي أضفى حيوية على فضاء القصة، كما منحها بعدا واقعيا، بفضله كنا على صلة حميمة بالبنية الفكرية والسلوكية للشخصية، فيبرز ذكاءها وحسن تصرفها، كما يبرز ثقافتها الواسعة التي هي صورة لثقافة الجاحظ الكاتب المعتزلي الذي يعلي من شأن المناظرة العقلية ويرى فيها إحدى وسائل الدفاع عن وجهة نظره الفكرية، لذلك اعتمد بخيل الجاحظ على الحوار للدفاع عن وجهة نظره التي يؤسس عليها حياته وسلوكه، لذا يمكننا أن نعد المشهد الحواري جزءا أساسيا من البنية الجمالية للقصة لديه، فمثلا ابن خالويه المكدي عاد إلى البيت بعد أن دفن والده "**فنظر إلى جرة خضراء معلقة، قال: أي شيء في هذه الجرة؟ قالوا: ليس اليوم فيها شيء. قال: فأي شيء كان فيها قبل اليوم؟ قالوا: سمن. قال: وما كان يصنع به؟ قالوا: كنا في الشتاء نلقي له في البرمة شيئا من دقيق نعمله له، فكان ربما برقه [وضع قليلا من السمن]... قال: تقولون ولا تفعلون! (يتحدث عن أبيه الذي أمره بالبخل ولم يلزم نفسه به) السمن أخو العسل. وهل أفسد الناس أموالهم**

إلا في السمن والعسل؟ وا لولا أن للجرة ثمنا لما كسرتها إلا على قبره! قالوا: فخرج فوق أبيه، وما كنا نظن أن فوقه مزيدا!" (ج١، ص ٩٦-٩٧)

من الواضح أن الحوار يدور بين البخيل وأهل بيته، وقد شكل لنا الحوار صلب القصة حتى كأننا أمام مشهد مسرحي، فالبخيل الذي تلقى دروس البخل من والده، يريد أن يسـتفهم عن كل ما تركه والده من متاع، يفاجأ أن والده كان مبـذرا عكس ما ينصحه به! لذلك نجد الابن المثقـف، عبـر هـذا الحوار، يجرؤ على نقد سلوك والده مبرزا تناقض شخصيته إذ يقول ما لا يفعل، لذا يحق للابن أن يتجاوز تعاليمه لتصبح أكثر صرامة وبخلا!

إلى جانب الحيوية والواقعية، بـرزت لنـا قـدرات الجاحظ التخييلية، حتى إنـه يـدير حـوارا بـين الإنسـان والجماد(الدرهم) الذي يجلّه البخيل، ويجعله يحتل أعلى مكانة في حياته فهاهو ذا ينشئ حوارا بين البخيل والدرهم، فيعلـو بالدرهم إلى مرتبة الصديق الحميم الذي يخاطب عادة بـأدق الهواجس والأفكار **"كم من أرض قطعتَ! وكـم مـن كـيس فارقت! وكم من خامل رفعتَ! وكم من رفيع قد أخملت! لـك**

عندي ألا تعرى ولا تضحى! (تصيبك الشمس) ثم يلقيه فـي كيسه، ويقول له: اسكن على اسم ا   في مكان لا تهان ولا تذل ولا تزعج فيه." (ج٢، ص ٥٧)

نلاحظ أن البخيل يمنح الدرهم قدرات بشرية خارقة، إنه أشبه بملك أو أمير يرفع الناس أو يذلهم، ويبدو أن البخيل هو الوحيد الذي يدرك أهميته وقيمته، لذلك يعاهده على الحفـظ في مكان أمين (في كيسه) والصون حتى من أشعة الشمس!

وكأن الحوار قد تحول في الجمل الأخيرة إلى حوار بين شخصين لا بين إنسان وجماد! لذلك تشـكل أفعـال العـزة والكرامة والسكينة البنية الأساسية لدلالاتها (اسكن، لا تهان، ولا تذل، لا تزعج) لتوحي للمتلقي بالمكانة الرفيعـة التـي يستحقها هذا الدرهم في الحياة!

هنا يجدر بنا أن نشير إلى أن هذه العنايـة بـالنواحي الجمالية للقصة في كتاب البخلاء لم تكن سمة دائمة فيه، فقد لاحظنا أحيانا الاستطراد اللغوي يتخلل القصص، كما لاحظنا القسم الأخير من الجزء الثاني لم يعد مخصصـا لقصـص البخلاء وإنما لأشعار أو أخبار تتحدث عن أنـواع الطعـام

وأنواع القدور ومدح الرجل الكسوب، والحديث عن دلائـل الكرم (كثرة الأيمان والنيران) ...الخ

كما يلاحظ أننا نجد في كتاب البخلاء ملامح من الفـن المسرحي تقف إلى جانب الفن القصصي، وذلك لشدة عنايته بالحوار، فقد رأينا بعض قصص البخلاء أحيانا تقـوم علـى أساس المشهد الحواري، إذ نكاد نفتقد فيها السـرد، أو أنـه يجعله في مقدمة هذا المشهد ليمهد للحوار، فيبين البيئة وهيئة الشخصية.

الخاتمة

وهكذا قدم لنا الجاحظ، عبر كتاب البخلاء، صورة الفرس عبر رؤية جمالية، تضفي بهاء وجاذبية على صورة البخيل بشكل عام، دون أن يميز في هذه الصورة الجذابة بين العرب والفرس، لهذا لم نجد في إلحاق صفة البخل بالآخر دليلا على أن الجاحظ قدم صورة مشوهة للفرس، وإنما نجد في ذلك رصد مرحلة حضارية جديدة بدأت تفرض قيمها الاجتماعية والاقتصادية غير المألوفة، فتجلت معطياتها الجديدة في سلوك الأشخاص وفي مناظراتهم الفكرية!

إذا حاول الجاحظ أن يرصد بحس الفنان الشائع في عصره من قيم باتت جديدة على المجتمع العربي والإسلامي، وقد كان البخل أحد هذه القيم، فاستطاع أن يبين بروح العالم الموضوعية أن هذه الصفة لم تختص بها أمة دون غيرها من الأمم.

ولعل مما ساعد على تقديم رؤية موضوعية لصورة الآخر اهتمام الجاحظ بجمالية القصة، بغض النظر عن هوية

أبطالها، فالغاية رصد حالة طارئة على المجتمع عبر رؤيـة فلسفية وجمالية.

وبذلك استطاع أن يقدم لنا مثلا لتفاعـل الأديـب مـع عصره بشكل مبدع، فأسس لرؤية موضـوعية فـي تقـديم صورة الآخر، دون أن تعرف الاستعلاء أو العنصرية، لذلك نستطيع القول بأنه قدم لنا صورة الفرس كما قدم لنا صـورة العرب، إذ لم ير الآخر الذي يشاركه الـدين ويصـنع معـه الحضارة نقيضا له، بل شريكا مسهما معه في إغنائها، فبـدا لنا، عبر كتبه، مدافعا عن الفرس ضد المتعصبين العـرب، كما دافع عن العرب ضد المتعصبين من الفرس.

إن هذا الانفتاح على الآخر، الذي مازلنا نفتقده اليـوم، كنا قد لحظناه في سيرته الذاتية حين أهدى أحد كتبـه إلـى كاتب غير عربي (إبراهيم بن العباس الصولي) كما لحظنـاه في أدبه، حين نظر للفرس من البخلاء كما ينظـر للعـرب تماما فلم يقدم صورة مشوهة لهم، وبذلك كان الجـاحظ فـي انفتاحه على الآخر صورة من انفتاح الحضـارة الإسـلامية على الثقافات الأخرى، لا أدري إن كنا نسـتطيع اليـوم أن نكون أبناء بررة مثله لهذه الحضارة؟

الحواشي

١- عدد من المقارنين الفرنسيين، بإشراف بيير برونيل وإيف سيفريل"الوجيز في الأدب المقارن" ت د. غسان السيد، ط١، ١٩٩٩ (فصل من الصورة الثقافية إلى الخيال بتصرف)

٢-د. عبده عبود "الأدب المقارن، مدخل نظري ودراسات تطبيقية" منشورات جامعة البعث، حمص، ١٩٩١-١٩٩٢ (الفصل الثامن: دراسة الصور أو "الصورلوجية بتصرف)

٣- الوجيز في الأدب المقارن، ص ١٨٠

٤- د. شوقي ضيف "العصر العباسي الثاني" دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٣ص ٥٨٧- ٥٩٢بتصرف

٥- الجاحظ "كتاب البخلاء" تحقيق أحمد العوامري وعلي الجارم، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، دون تاريخ، ج ٢ ص ٤٥

٦- عدد من المؤلفين "الوجود والزمان والسرد" فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط١، ١٩٩٩، ص ١٠٤-١٠٥

٧- الجاحظ "البخلاء" المقدمة، ص ١٥

٨- المصدر السابق، ج٢، ص ٤٣

٩- المصدر السابق نفسه، ص ٥٨

١٠- المصدر السابق نفسه، ج١ ص ٥٩ بتصرف

١١- مجموعة من الباحثين "العلاقات العربية الإيرانية: الاتجاهان الراهنة وآفاق المستقبل، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ١٩٩٦، ص ١١٣

١٢- د. الطاهر مكي "في الأدب المقارن، دراسات نظرية وتطبيقية" دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧،ص ٢٢

١٣-البخلاء، د١ ص ١١٤

١٤- المصدر السابق، ص ٨٢

١٥- المصدر السابق نفسه، ج١، ص ١١٨-١١٩

١٦- أحمد بن محمد أمبيريك "صورة بخيل الجاحظ الفنية" الدار التونسية للنشر، ط١، ١٩٨٥، ص ٦٦

١٧- "البخلاء" ج١، ص ٥٦

١٨- المصدر السابق، ج٢، ص ٣٠

١٩- المصدر السابق نفسه، ج١، ص ٤٦

٢٠- أحمد لواساني"العلاقات العربية الإيرانية" ص ٦١

٢١- البخلاء، ج٢، ص ٧١-٧٣ بتصرف

٢٢- المصدر السابق، ص ١٦٠

٢٣- المصدر السابق، ج١، ص ١٢٢

٢٤- المصدر السابق نفسه، ص ١٣٥

٢٥- المصدر نفسه، ص ٨٦

٢٦- نفسه، ج٢، ص ١٥٢

٢٧- آدم متز "الحضارة العربية الإسلامية في القرن الرابع" ت محمد عبد الهادي أبو ريد، مجلد ١، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٤، ١٩٦٧، ص ٤٥٩ بتصرف

٢٨- أحمد أمبيريك "صورة بخيل الجاحظ" ص ١٠٧